

إيليا الحجاوي

فلسفة اللغة

الجزء الخامس

... مذاهب فنية عربية عربية
... أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث



(10)

592.707

918

Co

15

في النقد والأدب

1. The first part of the document is a list of the names of the persons who have been appointed to the various positions of the Board of Directors of the Corporation. The names are listed in alphabetical order, and each name is followed by the position to which he or she has been appointed.

مكتبة جامعة القاهرة

رقم التصنيف: ١٢٤

رقم التسجيل: ٧٥٢٥٩

في النقد والأدب

١٩٥٥



General Organization Of the Alexandria
Library (GOAL)

Bibliotheca Alexandrina

بقلم

إليسا الحاي

الجزء الخامس

— مذاهب فنية غربية عربية —

— أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث —

دار الكتاب اللبناني - بيروت

جميع الحقوق محفوظة
للمؤلف والناشر

الطبعة الثانية
١٩٨٦

مذاهب فنية غربية عربية

الكلاسيكية العربية في مقدماتها ومظاهرها

كان التعامل بين الشاعر القديم والشعر قائماً على الحدود التي رُسمت له من البيئة ومن نفسه وقدرتها على احتضان التجارب والتفتق لها بما يعادلها في التجسيد ان لم يكن التحديد . ولقد تعامل الشاعر القديم مع البيئة في قفوها وواحاتها ورياضها وحيوانها وطيرها ومظاهرها وعناصرها . وكانت البيئة عقبة كأداء في سبيل تحقيق ذاته من جفافها وخلائها والعطب المتخفي عبرها واستحالة المسافات . ولقد تقبل التحدي عليها وفخر في قتل مسافاتنا واجتياز خلائها حيث تدوي اصدااء البوم والغربان وحيث يلتصع الآلُ وتختال الحواس . وربما انس الشاعر القديم في الطبيعة خلال لحظات من الألفة مع الصبح على المياه ، أو في روضة أنف كما يقول عنتره ، أو في مشاهدة البهائم وهي تسرح وتمرح وهو يترصد بها ليقتنصها . ثم انه تعامل مع المجتمع على الكرم والبخل والشجاعة والبطولة الفروسية وعلى الحرية والعبودية والنصر المترنم على هامة الاعداء . ولقد مثل الصعاليك اللعنة الاجتماعية في بيئتهم ، كما ان الشنفرى وعنتره اللذين وسمها السواد بسمة العاهة مثلاً للخلل الاجتماعي وامتناع المساواة والأخوة والحرية في بيئة شبه تقليدية لها سننها الحاسمة . وكان طرفة والمتلمس يقفان على باب عمرو بن هند ، فأذلتها فمثل المتلمس ثورة العربي الفرد ازاء الملكية ، وقد هزىء من القصر المشيد ومن الخورنق والسدير وتهدد الملك بأن سيوفهم ستبلغن منه المخلق . كما أنه رسم صورة العار اللاحق

بالقوم لقمودهم عن العلى والجللى وقرنهم بالوتد وبالبعير ، الاول يُشج ،
والثاني يُزجى وليس من غضبة او ثورة . ولقد كانت قضية الكرامة والحرية
والمساواة مادة كبرى للتجارب الشعرية في تلك البيئة البدائية الزاهية والمتلقتة
الى الوجود بحدقة الدهشة والتي لم ترعها بعد جمجمة العدم المطل من اهاب
الاشياء . وليس الفخر امراً طارئاً على الشعر القديم وليست معانيه المسرفة كما
بدت في شعر عمرو بن كلثوم وعنترة ، اداةً للمباهاة العابرة . وانما كان فعل
تحقيق للذات والتحدى ، بل انه كان فعل وجود امام العدم المتهدد في كل
لحظة من غوائل الطبيعة ومن الآخرين في الغزو والقتال والقتل . ففي الفخر
شيء من تجربة النزاع بين الحياة والموت ، بين الوجود والعدم ، وان كان
ذلك بالفعل النفسي او اقله بالفعل اللفظي . والفضائل التي يفخر بها الشاعر
البدائي تتصل كلها بفعل الوجود والتحدى وتجاوز شروط المصير البشري
الاليف ، المتهاون ، والمستسلم لقدر العطب واللعنة وللزوالية المحتمة في أعناق
الأحياء . كان يفخر بالكرم ، أي انه فضّل انشطة المال والخوف والتدنى ،
وكلها تنم عن حالة من احوال الرعدة بين يدي الحياة . ويفخر بالنصر على
الأعداء وحماية الجار والعفة والصبر والسرعة في العدو وقرى الضيف وقدرته
على الأنخذ بالتأر ، وهي كلها سمات القوة للتدليل على انه تحرر من حتميات
قدره ووجوده وانه بات وكأنه نال الحرية ازاء عبودية الاشياء والأحياء
من ارادته ومن فعله الحر . وحين كان الجاهلي يتكافأ ، فان الحمرة كانت
تطيب له ، انها صنو لفعل الانتصار والارادة والفرح في ساح الوجود ،
وقد اثبت قدميه عليه ونال مبتغاه ، كما كان يحسب . والحمرة الجاهلية كما
شربها عنترة و عمرو بن كلثوم ولييد وسواهم ، هي خمرة فروسية تكملة
للنصر والارادة . وان كانت خمرة الأعشى تدنو الى الحمرة الوجودية
والإلحادية التي احتساها طرفة وادمين عليها هرباً من مواجهة جمجمة العدم
والزوال . فقد كانت الحمرة تعتلج في جوف الأعشى حيناً ، وحيناً آخر في

وجدانه وضميره ودماعه ، ومن خلالها كان يسمع ديب الموت المتعجل ، كما سمعه طرفة. والصيد واللهو ولعب الميسر ومجالسة المرأة تحت الخباء المعمد ، كما يقول طرفة ، ان ذلك كله كان اداة للتحرر من وطأة الزمن والحنمية وشعوراً بأن المرء يمتلك ذاته وارادته . ومن الجاهليين من حسبوا ان اللذة ربما كانت ربّاً يُعبد لذاته وانه إله الوجود وان التمتع باللذة انما هو صنو للصلاة في محراب الغيب . وكان امرؤ القيس وطرفة والأعشى يجرون على هامة هذا المذهب ولحق بهم عدي بن زيد العبادي دون ان يغالي غلوهم لأن الحضارة رقت طبعه وشعره .

الا ان طباع الجاهلي لم تألف الملك وكانت على تنازع دائم معه لان البدائي هو ابن الفردية وفعل الوجود ينطلق من ذاته ويعود اليها . وليس النابغة الذي كان يهرع الى البلاطات يمتدح زعماءها ، الا احد الذين انتجعوا الكسب في الشعر . الا ان اعتدالياته تؤدي لنا طرفة ومثالا للسلطة الفردية المطلقة ووجيب الفرد في قبضتها .

لذلك كله نقول ان الجاهلي تعامل في شعره مع الحياة والمجتمع والكون والقيم والمعاني وكأنّ الشعر هو ربيب السيف يتقدمه ويلحق به . كان الشاعر يشهر شعره في وجه الحياة والقدر . الا ان ذلك الشاعر البدائي اسقط حيزاً رائعاً من التجربة الفنية ، ازدهر في الآداب الاخرى ، وهو الجزء الاسطوري . والاسطورة تمثل الجزء الماورائي من معاناة الانسان العسامة في قبضة القدر والحياة والحس والعقل ونوعاً من النظام الكلي الشامل لخلق الوجود وتحرك الانسان في قلبه والقيم التي تلهفه فيه . وانعدام الاسطورة في ذلك الشعر احواله الى نوع من التقرير والمحاكاة ، بل التكرار الرتيب الشبيه احياناً بالنقل العملي . وربما تمرس الشعر في تلك الحقبة بالمهمة العلمية اذ لم تكن الذهنية الانسانية قد ارتقت الى الفصل والتمييز بين طبائع الأشياء . ولو ان الجاهلي افاض في شعره بالاسطورة لكان قد وفق الى استبطان الواقع او النفاذ في قلبه والاطلاع

على نواياه الخفية . والاسطورة هي تعبير عن الاشياء بما وراءها وفيما يقصر عنه النقل الحسي والتقرير العقلي والبرهان الجلي . الاسطورة تكاد ان تكون هي الشعر الصافي من حلولها في روح الأشياء وفي ضمائرها . وحين عطل الشعر القديم عن الاسطورة ارتدّ الى الواقع يعالجه ويتعامل معه بالادوات والاساليب الواقعية والحسية والوصفية ، فكان الشعر ، في ادنى مستوياته ، نقلاً نسخياً للواقع ، وفي اعلى تلك المستويات تعظيماً وغلوّاً به ، او معاناة في التفصيل بدقائقه ليؤدي من خلال تلك التفاصيل والاحداث سورة للانفعال النفسي الذي يرفده عليها من الداخل . ولم يكن البدائي يميز بين الفكرة التي تتضح له والعاطفة التي يعانها دون وضوح . كما انه كان يعبر عن الاشياء باهابها الحسي ومن خلال الاحداث التي تواكبها وتحققها او تتحقق بها . وهكذا كان التعامل مع الواقع هو السبيل الوحيد لنقل التجربة من نفس الشاعر الى الآخرين عبر سيل من الانغام الهدارة غالباً او المهموسة نادراً ، وفي صور تتناوب فيها النزعة التقريرية والنزعة الانفعالية التي تغير من احجام الاشياء ومقاييسها .

ففي حين يعمد الشاعر الى الفلذة الحسية ينقل بها ما في نفسه ، كما فعل امرؤ القيس حين وصف فرسه وجعل له ايطلي الطيبة وساقى النعامة وتقريب الثقل ، او حين جعل لحبيبتة ناظرتي وحش وجرة الم طفل . الا ان الجاهلي عبر في مرحلة ادنى فنياً من تلك المرحلة ، اذ عمد الى الاوصاف المباشرة والنعوت الجزئية المنقولة عن المعنى الحسي المباشر . وتلك النعوت تحتشد احتشاداً قوياً في اوصاف الفرس والناقة والظليم والبقرة الوحشية والعقاب وما اليها . وهو حين اقتبس الملمح الجزئي كالقصب لساق المرأة والغصن لقدّها ، انما كان يسمو بالمعاناة عن التقرير والمحاكاة الجزئية اللصيقة لصوراً تاماً بالواقع . والجاهلي عانى الحسرة على التجربة الكلية الشاملة التي تنقل ما تنطوي عليه نفسه دون ان تخلي جزءاً يسيراً او كبيراً منه . وليست الفلذات

الحسية التي كان ينقلها ويؤلف بينها من هنا وهناك في الطبيعة ، الا محاولة لاستكمال المثال الذي ينوي رسمه وتحقيقه . ففرس امرئ القيس وناقته وحبيته ، فضلاً عن ناقة طرفة وما إليهما ، أنها جميعها مجموعة من الملامح والنبد الحسية التي تتضافر : بعضاً مع البعض الآخر . لتؤلف ذلك الايقاع الداخلي العميق الذي يسوهم الشاعر بأنه نال غايته وعبر عن ذاته .

الا ان التعبير بالجزء المتبذ والللمحة المخاطفة لم يعر بغرض الشاعر وظل بحس بأن ثمة اسلوباً اعمق وارحب يستوفى به غايته . وان الالمام بالجزئيات اللامتناهية يسمو عن الواقع ، لكنه لا ينقله وفقاً للحالة . سية التي يعانيتها منه ، وهتا نزع الشاعر الى مرحلة اخرى ، امتنع فيها عن السبر عن الواقع تلميحاً بالاعضاء والللمحات الجزئية ، وامعن في تقصي الواقع والايغال في تفاصيله وجزئياته المترابطة ، وكان التوسع بنقل صفات الواقع والتدقيق فيه ، انما كان هو المحاولة الكبرى لتجسيد كلية التجربة في النفس . وعلى هذا الصعيد لم يقم فرق بين ما يعيه الشاعر وما يعانیه . يعبر عن الفكرة وعن الانفعال بالصورة الحسية المتبادية . وهكذا فان فكرة الكرم التي اعترت الشاعر وحر في امر تمثيلها تجسدت له ، فيما بعد ، عبر نهر الفرات يصفه الشاعر عبر ابيات طويلة ليقرن كرم الممدوح به .

فالنابغة يقول في وصف كرم النعمان :

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------|
| فما الفراتُ - اذا هبَّ الرياحُ له | ترمي اواذيهُ العبرين بالزبدِ |
| يمده كلُّ وادٍ مترعٍ بحسبٍ | فيه ركام من الينبوتِ والحضارِ |
| يظل من خوفه الملاحُ معتصماً | بالخيزرانة بعد الاينِ والنجدِ |
| يوماً باجود منه سيبَ نافلةٍ | ولا يحولُ عطاء اليومِ دون غدِ |

امرؤ القيس مثل سرعة عدو حصانه بوصف قدميه حين يعدو ومقارنتهما بالسرطان والتتفل . وتلك كانت لحظة مولية عابرة ، واما النابغة ، فقد تهيأت

له هو الآخر فكرة . إنها فكرة الكرم الذي يفيض ولا ينتهي ولا يحول فيه عطاء اليوم عن عطاء الغد . فلم يقصر امره على اللمحة السريعة القاطبة ، كما في عدو السرحات والتفغل . بل انه امعن في وصف دقائق المشهد الذي يجسد به الكرم . وها ان الرياح تعبث بالفرات ، تنعصف به الاواذي . أي الامواج العالية ، تعتو على العبرين تتمزق عليهما هي تكسوهما بالزبد ، وقد انهمرت فيه الرواقد التي فاضت على ذاتها وارتعت وثارَت فيها الجلبة في الهدير . وها ان الملاح يعبر فيه ويوشك ان يهلك فيعتصم بالخيزرانة كي ينجو بنفسه . ان كرم الممدوح يشبه الفرات في حالة فيضانه تلك . والحقيقة ان ثمة بوناً ظاهراً بين المشهدين الحسينيين اللذين توصل بهما الشاعر ان تلميحاً او تصريحاً . الا اننا ، مع ذلك ، لا نزال نستشف عبرهما الاسلوب النفسي المتماثل في التعامل مع الواقع . لقد ابقى الشاعران الواقع على دلالاته الواقعية . هناك قرره ، وهنا فجّره وعظمه وغالى به واختار منه العناصر الادل ، الا انه لم يستبطنه ولم يكسه بالمجاز ، اي انه عبّر فيه من الخارج الى الخارج ولم يُؤبله الى الداخل ويستولده بواقع جديد . هذا التعامل الخارجي مع الواقع كان يمد الشاعر بنوع من القدرة على التجسيد ، ولكنها قدرة محدودة متأكدة ، تلتهم ذاتها وتكاد ان تختنق فيها لان أطر الواقع حاسمة ومكينة . لا شك ان صورة الفرات في حال فيضانه ، جعلت الشاعر يتنفس قليلا عن غلوائه وان يتمادى في بلورة المعاناة او الفكرة . الا ان المشهد ظل على واقعيته الخارجية المنتخبة والمتخيرة بالحدس الابداعي شبه العيي . ولا شك ان النابغة استظهر من فيضان الفرات معنى الكرم والعطاء ، اي انه افاد من الواقع معنى في نوع من الحدود المطلقة ، الا انه لم يفتن فيه الى مرمى ما ورائي او خلفي ، ولم يدعنا ندرك منه ما لم نفتن له بانفسنا . نقول في مثل ذلك ان الانفعال حاول الخلق ، لكنه ظل اصم يتناول من الاشياء ما تناوله اياه ، ولم يفرع احشائها ولم يضيئها الى ذاتها . وما دامت الصورة تتم في العين او في الدهن وفي اية حاسة من الحواس ومهما تعاظمت ونأت واوفت الى اقصى ابعادها ، فان

مستوى الخلق والابداع فيها يظل مركوماً على ذاته ، انه حالة من الهياج الاصم الذي لا احداق تضيء له وتُنيره في ظلمة النفس والمادة . ويمكن ان تقرر بذلك وصف عنرة للبطل الذي يواجهه والذي ارندى نعال السبت والذي بدا كأنه سرحة عالية ووصفه للروضة ووصف العجول التي تشبهت بها الخنساء . وهذه المحاولات كانت كلها سعياً لتخطي الواقع بالامعان فيه وقد احس الشاعر ان الواقع هو اقل بكثير مما في النفس من المعاناة .

وربما اتخذ الشاعر الواقع الحسي على عاطفة مشبوبة كما فعل النابغة في تشبهه بالملدوغ ومضيه في وصف الافعى الملساء والتي يوشك ملدوغها ان يهلك ، تُقعقع له النساء . ووصف الاسيرات لتمثيل عظم الخطب الذي تجره الحروب ومثله تمثل امرئ القيس بناقف الحنظل ووصف الحرب وتمثيلها ، كما بدا عند زهير . لقد كانت تلك محاولات مكيدة للسمو بالتجربة عن التقرير دون نجاح مأثور . وهناك صور استطرادية في الشعر القديم كتشبيه الفرس والناقة بالحمار الوحشي او الثور الوحشي والعقاب والظليم في ابیات تفوق العشرة ، وهي من الحالات التي تخطت التجربة الاولى واوفت الى اقصى غاية الوصف الخارجي . ومعظم هذه المحاولات يقع في باب التشبيه او الكناية الواقعية . والكناية تأخذ من الواقع الحسي دلالة شبه المباشرة . وحين تتعمق في الاستبطان ، فانها قد ما توفي الى حالة الرمز ، كما ان الرمز ذاته حين ينتهار ويرسف ويُظلم ، فانه ينزل الى مستوى الكناية .

ومهما يكن ، فان الباطني وفق حيناً الى الارتقاء عن مستوى الكناية الحسية المباشرة التفصيلية الى نوع من المجاز . وفي تلك الحالة ، فانه كان يهتضم الواقع الخارجي ويطويه طي نفسه ويخرجه منها في حالة من التخطف وشبه الرؤيا ، فيدرك من الابعاد ما يقصر عنه التقرير الحسي او الغلو الواقعي . ذاك ان المجاز يتخطى الواقع ويقبض فيه على روح لا ينالها الواقع الغث .

نقع على ذلك في نماذج متعددة من الشعر الجاهلي وبخاصة في وصف امرئ القيس ليل ووصف الشنفرى لقوسه الثاقل ، وعنزة لفرسه المشتكي وربما في تمثيل زهير للحرب بناقعة عشواء . وفي ذلك كله خطف المجاز بحدسه الرائع وانف من التقرير الواقعي والتفصيل شبه الثري وخفق جناحاه في الاجواء الابداعية العليا . وقد كان وصف اليلسل لامرئ القيس ذروة الابداعية الجاهلية لانه ربما تخطى فيه المجاز الى الرمز . واذا عزمنا على تقدير نسب الصور الحسية الثقلية او الاستطراذية التفصيلية ونسبة الصور المجازية الابداعية ، فان الاولى تغلب على الثانية بشأو بعيد ، لان المجاز يقتضي نوعاً من الروحانية في الانفعال والرؤيا في الخيال لا تيسر ان الا في اللحظات المتفوقة .

وحين طرأ العصر الأموي اتخذ الشعر الصفة السياسية من واقع العصر وصفة اللهو في شعر عُمَرَ وكثير ومن اليهما ، والصفة العذرية في قيس وجميل ومن لف لفهما . الا ان طبيعة الصور اقامت على حدودها والمعاني ظلت مقيمة في حدود العمود المقرر لها ، اذ لم تكن الحضارة العربية قد ادركت مرحلة التعقيد والتوليد والتجريد والتمازج . وفي قاع الشعر الأموي تبدلت بعض ملامح اللوحة الشعرية ، الا ان الطابع العامة ومستوى الابداع كان قد رسم وطرق من قبل .

أما في العصر العباسي ، فان المعاني المباشرة المقررة ، قد مزجت بعضاً ببعض من قدرة العقل على ارتيادها . ومثلما مزجت الالوان في الوشي والتفويف والاطعمة والحجارة في الفسيفساء كذلك مزجت المعاني وولدت بعضاً من البعض الآخر حتى ليتمكننا القول ان ذلك الشعر كان شعر التوليد والتعقيد . ونقع فيه هنا وهناك على بعض الصور النفسية الحالكة ، الا ان ذلك لبث طارئاً ولم تُقدّر لآبناء النهضة في مطلعها العبقرية الفذة التي تهدم الاسوار حيث وقف الشعر يراوح دهرأ من الزمن وشعر شوقي ينتمي الى فنون متعددة ،

الا ان مستوى الصورة كان مرسوما عليه من قبل وان كانت الصورة المجازية تغلبت على الصورة المباشرة الحسية التي استهلكت الشعر القديم .

وفي تقييمنا المعاصر لذلك الشعر بتنا ندعوه الشعر الكلاسيكي او الاتباعي لانه انتهج على نهج وسار على سنة موروثه ومتوارثه . ولسنا نرى ان القصيدة القديمة كانت قصيدة كلاسيكية فعلية ، الا اذا اتخذنا عبارة الكلاسيكية في نطاق التدليل على الشعر القديم المتوارث والذي اتضح سبيله وعُبدت طرقة وَيَسَّرَ السَّيْرَ في ركابه . فالشعر القديم هو كلاسيكي من اتباع القواعد الواعية واللاواعية التي كُتِّبَتْ وقُدِّسَتْ ولم يكن ثمة مندوحة عنها . وكل شعر ينحى المنحى العام والذي جرت عليه قواعد مقررة ، انما يدعى كلاسيكياً على نوع من التجوز . اطار الشعر القديم كان اتباعياً كلاسيكياً وكذلك طبيعة الفكرة والصورة واقتصارهما على ما يقتنع به العقل ويسيعه ويواجهه في طرقة واساليبه . ولسنا نشير بذلك الى الطرق او الاساليب القائمة على الحجة والبرهان والبيّنة ، فهذه تناقض الشعر في طبيعته وبنية مناقضة سافرة ، وانما نلمح بذلك الى الروح المنطقية والعقلية التي تتكتم في قلب الصورة وتدعها في متناول الفهم العقلي واليقين المنطقي . وليس في الشعر القديم تلك الصورة العليسا المظلمة والعمياء والمنبجسة من اعماق الفلسفة والنشاز واللاوعي . وبذلك كانت تجربة ذلك الشعر كلاسيكية في مداها الابداعي . واذا اضعفنا الى ذلك حتمية الوزن والقافية والموضوعات المقررة في متن القصيدة، والمعاني المقررة في متن الموضوع ، والتشابه المقررة في متن المعاني ، ترجح لنا أن الشعر القديم اتصف بكثير من الطابع الكلاسيكية . الا اننا نشهد في الجانب الآخر ان ذلك الشعر كان ذاتياً ووجدانياً والكلاسيكية تنحى المنحى العام الشامل ، وانه كان يتبارى على الاحالة في المعاني حين يظفر به الانفعال طفرته المنكرة ، كما هو شأن النابغة في قوله بأن سيوف الغساسنة تقطع الدرع السلوقي المضاعف وتوقد بالصفاح

نار الحباحب . ومة موضوعات رومانية قامت في عمود القصيدة الجاهلية وباخصها الطلل وبكاء الزمن الميت والعواطف والنزوح والاحبة والظعائن ، كما ان لوحة الصحراء لم تكن ابدأ متجهمه وبخاصة في وصف الثور الخاضب والمياه المترقرة. ومغامرات الحب التي قام بها امرؤ القيس تحت احداق الليل والنجوم وبين احضان الطبيعة كانت تنطوي كلها على ما يشبه المعاناة الرومانية. لهذا ينحيل الينا ان القصيدة القديمة كانت كلاسيكية رومانية في آن معاً ، وفي البيت الواحد والمقطع الواحد كان ينزع الشاعر من منهج الى آخر . ونعثر كذلك على واحات من الوصف البرناسي حيث استقلت المادة استقلالاً شبه تام ونقع كذلك على لمع رمزية نادرة. الا ان الاطار العام في روح الاسلوب والتعاطي مع الفكرة والتعامل مع الصورة كان كلاسيكياً .

ومهما يكن فان القصيدة المعاصرة امتدت مسن القصيدة القديمة حتى الثلاثينات من هذا القرن وكان شوقي وحافظ ومثلهما البارودي والجواهري والرصافي ائمة الكلاسيكية الجديدة على مجاز خفيروناء أحياناً. الا أن الأدب العربي اتصل بالأدب الاجني في لبنان وربما في مصر بحملة بونابرت وانتشرت الارساليات والمطابع والصحف والجمعيات الأدبية والفكرية وطالع بعض الناشئة أدب الرومانيين أمثال هيغو وموسيه ولامرتين ومن اليهما . وكانت الحالة النفسية والمستوى الحضاري في النفس قد أوفيا الى حالة تماثل المستوى الروماني ، ومعاناته فتقبل بعض الشعراء العرب الاتجاه الروماني وركنوا اليه وأقاموا في خاطره وضميره يصغون الى همسات نفوسهم والى همسات الضمير التي خلقت قبلاً وكأنها بكر وطلعوا علينا بشعر أو شكت ان تنبت صلته بالشعر القديم .

الاتجاه الرومنسي

تمهيد : بين الكلاسيكية والرومنسية

نشأ هذا الاتجاه منذ أقدم العصور ، لانه ملازم للنفس البشرية حين تسعى للتعبير الكلي عن ذاتها . الا ان النظرية النقدية والشعرية وعنه وأكّدت عليه في القرن التاسع عشر في اوروبا . وكما هدمت الثورة الفرنسية والثورة الاميركية نظام الرقّ ونادت بالأخوة والمساواة والحريّة وقوضت دعائم الملكية ، كذلك فان العقل الذي تمادى في غلوائه مع الكلاسيكيين في القرن السابع عشر هُدمت أركانه وزُعزعت وثنيته وطغى عليه الانفعال وربما الخيال كتعبير عمن تحرير النفس أو تحررها من ربكة الكبت الحسي والمنطقي والعقلي . وكانت الكلاسيكية مذهباً مستمداً من الاغريق وخاصة ارسطو في كتابه فنّ الشعر ، وهو يقدّس القدماء ويحدّد التقيد بالنسج على منوالهم التعبير الاسمي عن النفس والمستوى الاعلى لكل ابداع . وهذا المذهب هو الذي قال بامامة العقل وسيطرته على كل من الانفعال والخيال وكبح جماحهما في سبيل التعبير الصقيل ، الواضح ، الذي لا يدع اية غاية للبس . كل ما تعانيه النفس ينبغي أن يعبّر في مصهر العقل حتى يعرّيه من كل شائبة ويدعه سائغاً واضحاً . وكان أدبهم ، غالباً ، أدب الفكرة لا أدب الصورة . وفي المآل الفني الاخير كانت الكلاسيكية ذات منزع مثالي ، تؤكد على ايجابيات الحياة وانتصار الخير على الشر والحسن على القبح والحق على الباطل ، اي انها كانت تصدر عن نزعة تثبيت عقلانية العالم في مطافه الاخير وان كانت الأهواء تتعصف بالاحياء وتزري بهم وتميل عن سواء السبيل الى الهلاك المحتوم . وتلك نظرية الكاترسييس التي نادى بها قبلاً ارسطو . ولا مجال للافاضة بتقرير مبادئ هذا المذهب وانما نشير الى انه اتبع قواعد في النظم والانخلاق والجمالية تضافرت كلها لتثبيت الاحوال النفسية ، اي انها حاولت ان تتلمس الدائم عبر المتغير والكلي عبر الجزئي والانسان عبر الفرد . والنفس البشرية تحيا في دوامة

أبدية من العواطف الهاربة والمتناقضة وتلك اللعامة تدحر الإنسان لاسها توفنه بأنه مقيم في عالم مستعجم عليه ، يعانيه ولا قبل له قط بأن يعيه . والوعي هو ارادة قُدْرَة وفعل إيمان بالنسبة الى الإنسان وكأنه به يسيطر على ذاته وعلى الوجود . وكانت الكلاسيكية تجذب الاحوال النفسية اللاواعية الى حالة الوعي دون ان تفقدها توترها غالباً . الا ان الانسان احس بأن حقيقته ليست في الحقائق المقررة التي يُقرُّها العقل ويعيها وحسب ، وإنما هناك احوال عميقة وجديدة وفاعلة وهي الاحوال الاعمق ، وهي تفرُّ من قبضة العقل وهيمنة المنطق وتقيم بارحة هاربة في ذاتها ، تعاني في حياتها ووحدتها وهبائيتها . ومن هنا اتجه الشعراء الى ما وراء العقل او حوله ، الى الطالات الشعورية المقيمة حول الخطوط العقلية الجاثمة والواضحة . ومن هذا الاتجاه الشعوري بل من الاتجاه الى تقديس الشعور ، بعد ان خلع وثن العقل عن سدته نشأت الرومنسية في بذرتها الاولى وتطعمت من ثمة بالحاجات والضرورات النفسية والتعبيرية التي عُرِفَتْ بها .

ودارسو هذا المذهب يؤكدون على تأثر أصحابه بالأدب الشكسيري وكان هذا الأدب قد اكتشف خلال القرن الثامن عشر ، اكتشفه فولثير وقيّمه تقييماً جزئياً من خلال الوحدات الثلاث التي يؤمن بها الفرنسيون . الا ان تمثيل مسرحيات هذا الكاتب مراراً في فرنسا أبان لهم عن ضلالهم وانه ليس من أمر محتّم يحتم مطلق في الفن ، وان أية وسيلة تدع الفنان اوغل في تجربته هي الوسيلة الناجعة التي ينبغي ان يتبناها ويعمل بموجبها المبدعون . وربما هالهم ان ما كانوا قد حسبوه مجالاً للابداع في القواعد الكلاسيكية ، كان ، فعلاً ، مجال للتضييق على الابداع والاختاء عليه بالقيود المجانية الخارجية ومنع الكاتب من ارتياد التجارب الحرة التي تستوفي وجوه المعاناة جميعها في النفس البشرية . ففي أدب شكسبير أطلق للخيال والانفعال عنانها وبدلاً من أن يزرى بالحقيقة الانسانية ويسفها اليقين الفعلي ، فأنهما امداه بالصدق والعمق من استبطان العقل والامتناع عن التخلي عنه . والحوار الشكسيري في مسرحياته كلها يعتمد على

الصور كما يعتمد على الفكر ، والانفعال والذهول يلزمان بالابطال ، ولكن الحوار يبقى صامداً من الداخل لانه توسل الانفعال والخيال للتغور في اعماق العقل . ليس في الحوار الشكسيري مجانية ولا هسذر وهذيان بلا طائل ولا انشالات بثرهات الغلو الاخرق ، وانما هناك حقيقة تعمقت في ذاتها من التأمل والمعاناة ، فأدركت اعماق العقل دون ان تفقد حيوية الانفعال وصورية الخيال الرائي . ولقد اقتبست الرومنسية ذلك كله عن شكسبير ، كما ان المسرح الرومنسي احتذى على مسرحه دون ان يوفق الى مثل ابداعيته لان مواهب اصحابه وثقافتهم ومعاناتهم لم تبلغ الشأو الشكسيري الكبير . ومع المسرح الشكسيري فقدت القواعد الكلاسيكية المحتمة قبلاً قدسيته وتناثرت أشلاؤها بين أقدام الانفعال المتحرر . وفضلاً عن ذلك ، فان المسرح الشكسيري أعطى نماذج فعلية وخالدة من الفن السوي القائم على جمالية مباينة للجمالية الكلاسيكية . انه يقين فعلي وأثر صمد على الزمن بل انه اعتلى ذروة الابداع فيه .

ثم ان الأدب الكلاسيكي كان أدباً ارسقراطياً ، بمعنى انه لم يكن يحفل الا بما يلم بالامراء والملوك والقواد وهو تابع للملكية ، يمهّد لها ويؤيدها ويدع حقوقها المكتسبة من المسلمات التي لا يتطرق اليها الجدل بالريية والشك . وكانت الملكية تدعم الأدب الكلاسيكي بالمال والحظوة والمناصب والالقاء وتعين الحماية والاصياء . وبعد ان قامت الثورة الفرنسية او قبلها اهتدى الأدب الى غاية وانه تعبير عن مثال الحياة من خلال واقعها وان عليه ان يتنظم امرها ويمكن لسويتها الفعلية وانه تعبير عن الشعب ذاته وليس تعبيراً عن الطبقة الحاكمة والمستأثرة الظالمة . ورواية فكتور هيغو « البؤساء » خير دليل على ذلك . والطبقة البرجوازية الناهدة والتي اثبتت كفائتها وجداريتها امام الحياة ومعطيات التقدم كانت تقتضي أدباً جديداً يعبر عنها ، وقد اغتمطت زمناً طويلاً واهتمت الملكيون والارستقراطيون حقها . والأدب الرومنسي عمل لخدمة الحياة والابانة عن عاهاتها وشوائبها وتقاليدها المتسللة من تقاليد الرق والعبودية

وافتضح تأمر الاقوياء والاثرياء على حقوق الشعب. وبذلك نزل الأدب من برجه العاجي ومن عمالته للسلطة وبات في خدمة الشعب بل الانسان الكريم والحر . وفضلاً عن ذلك فقد 'ترجمت' آثار كثيرة من الأدب الشرقي وتلك الآثار كانت 'تناقض' الحتمية العقلية والامكانية المنطقية وتغرق في عالم ساحر اسطوري تفكك فيه النفس من كتبها وسويدائها وانصهارها في قالب العقل المتزمت . ففي العام ١٨٠٤ ترجم الفرنسي كالان ألف ليلة وليلة وكانت ترجمتها مثل ترجمة شكسبير قبلاً 'افتتاحاً' على عسولم جديدة من الابداع والخلق، تناقض تمام التناقض المسلمات التي ركن اليها الكلاسيكيون وتمسقوا بها على الموهبة الفنية المبدعة . كانت ألف ليلة وليلة تمثل الحلم الرومنسي الساحر، حيث تبطل سنة الممكن والمستحيل وتخرج الاشياء من قمقم العقل ونفق المنطق لتنمو في أجوائها الخاصة، معبرة عن انسان يؤمن بالعوالم الأخرى التي رفضها العقل وأنف منها . وكانت قصة شهرزاد وشهريار مادة للخلق الفني من الحلم الجميل الذي جسده . ألف ليلة وليلة هي نتاج الخيال المجنح المتمالك لروعه والمنهمر من ذاته دون أي عائق يعيقه .

وإذا أضفنا الى ذلك الترجمات عن الآداب السكندنافية وما اليها تبين لنا ان عوامل متعددة عملت في نشأة هذا المذهب . الا ان العامل الأهم في ذلك كله هو العامل النفسي . فقد كانت النفوس معدة للتحرر وارتياح معسالم النفس والروح والخيال، وكان الانفعال قد أكد عصمته وجديته من قبل ومن بعد.

نشأة الرومنسية العربية :

منذ أن وفد بونابرت الى الشرق ارتج على ابنائه امام أعجوبة الحضارة التي بسطها هذا الفاتح العجيب أمام أعينهم . وحين نزل في الأرجاء المصرية كانت تصحبه حملة من العلماء في كل من فنون العلم والمعرفة ،

كما انه اصطحب معه جماعة من مستشرق الكوليج دي فرانس الذين يتقنون العربية ويحسنون التحدث الى المصريين بلغتهم الخاصة بهم. ولم ينزل بونابرت على المصريين كسائر الفاتحين بسيف الدم والنقمة، وانما مهّد لنزوله بمشور أعدّه وترجمه المستشرقون وفيه يبلغهم عن رسالته الحضارية في انقاذهم من ظلم المغول ويبشرهم بآيات الثورة الفرنسية في الحرية والاخاء والمساواة وانه وافد اليهم ليتمكنهم من تحقيق انسانيّتهم والخروج من عصور التخلف والظلمة ومن نير الجور . ولم يكذب يستب له الأمر حتى اعدّ مختبراً خاصاً كان يدعو اليه أئمة الشعب ويجري أمامهم التجارب العلمية المدهشة ويحول المعادن ويكشف الاختراعات. وليس لنا ان نتبسط في بذل هذا الأمر وان نُقيّم آثار الحملة الفرنسية كلها وانما نتولى من ذلك الجانب الوالج في بحثنا وهو يقظة الوعي والاحساس بمعنى الحرية وحتمية التحرر . ثم انه أنشأ مجلة بالفرنسية وأخرى بالعربية .

والمهم في ذلك ان المصريين اكتشفوا ان هناك عوالم أخرى غير العوالم التي يزرعون تحت نيرها وان الانسان هو قياس كل امر وانه هو البداية والنهاية . وذلك لا يعني قط ان المصريين كانوا متخلفين، وحين وفد اليهم بونابرت استيقظوا في الغداة وهم تقديمون ومتقدمون . بل أننا نؤكد على ان الثورة الفرنسية التي احتضنها بونابرت وأجواء الحرية التي نشرها كانت حرية أن تبذر البذور الاولى للثورة الداخلية التي تغذي تربة الأدب وتدع الانسان قادراً على أن يرى رأيه في الوجود وان يقيّم بقيمه .

ولم يكن البعثات التي اوفدها محمد علي الى اوربا بأقل تأثيراً، وكتاب «طبائع الاستبداد» لرفاعة الطهطاوي يكشف عن عقل نير ومستنير بالغرب وان بدوراً جديدة شرعت تنمو في تربة مصر . وكانت اليقظة قد دبت في لبنان من اتصاله هو ايضاً بالغرب عن طريق الارساليات والصحافة والطباعة وتجنّد الصحفيون الأوائل لنقل التراث والاختراعات الغربية في مقالات علمية الى ابناء الشرق.

ومجلة المقتطف كانت الرائدة في ذلك ويعقوب صروف وإبراهيم اليازجي ومن اليهما أنفقوا جهوداً كبيرة في نقل منجزات العلم والمعرفة في لغة أليفة ، مستساغة . واعتنق فرح انطون بعض المذاهب الفلسفية وحاول ان يفسرها لأبناء قومه وأن يضيف إليها ويسهم فيها مبيّناً ماهية الانسان والحقوق الطبيعية التي يتمتع بها . وربما ترجمت بعض الآثار الأدبية الا ان النهج العلمي كان أغلب . وللمقتطف انتشار كبير في عصرها وهي التي ثقفت نخبة من أبناء الشرق واقتفت أثرها الهلال والضياء وما اليهما . الا أن الأهم في ذلك ان الارساليات البروتستنتية الوافدة على الشرق بالتبشير والمال، زعزعت اركان اليقين القديم ووضعت المسلمات الدينية موضع التساؤل وأيقظت معنى الحرية حتى في الايمان الديني وكان يُخال من قبل نهائياً ودائماً ولا قبل لأحد بالتعرض له . وجاءت الترجمة العربية للكتاب المقدس بلغة يسيرة دون ان تتخلل عن البلاغة مع البروتستانت وعلى لغة عربية شديدة الاسر مع اليسوعيين وقد تولاهما الشيخ إبراهيم اليازجي . وكان لترجمة الكتاب المقدس فعل كبير في النفوس . وكان الانجيليون البروتستانت يدرّبون الطلبة على حفظه عن ظهر قلب وتلاوته في المحافل كما أنهم كانوا يترنمون به في الاجتماعات الدينية . والكتاب المقدس وبخاصة في عهده القديم لا يعدو ان يكون أروع أثر أدبي رومني في التعبير عن زوالية العالم وفي النفحة الروحية المطلقة من عقال القواعد المنطقية . كان يلج الى الروح بمثل الدهول . ولم يكن يخلو بيت في جبل لبنان من نسخة من كتاب المقدس ، يسجلون على دفته الاولى أسماء أبناء العائلة وتاريخ ولادتهم ، يوماً وشهراً ويتبركون بذلك غاية التبرك . كما أنهم كانوا يعمدون الى تلاوته في أماسي الشتاء ولياليه الطويلة . والذين اعتنقوا البروتستانتية كانوا يحفظونه مزموراً زموراً عن ظهر قلب . وهذه الآفة الرومنية الرائعة تسربت الى النفوس وكنّت فيها واختمرت ومهدت لنشوء أدب يماثلها في الدهول والرؤيا والاتعالية الخالقة . وأئمة المذهب الروماني عند العرب أمثال جبران والياس أبي شبكة كانوا يدمنون تلاوة الكتاب المقدس وكان بالنسبة اليهم

الينبوع الدائم للغذاء الفني والروحي . وليس من العسير ان يستشف القارئ في آثار جبران الاولى والاخيرة تقمصات الكتاب المقدس واسلوبه ومعانيه وصوره وذهوله وخياله . فقد كان جبران يحسب ذاته نبياً وفي أعماق ضميره كان يقتفي أثر "الكتاب المقدس" ليضع كتابه النبوي الخاص به . أما الياس أبو شبكة ، فقد تلمظت خطايا ذلك الكتاب في أفاعي فردوسه وتعانقت عناق الشبق والضغينة مولدة احدى اكبر التجارب الشعرية في الأدب العربي المعاصر . ومهما يكن ، فإن ظل الكتاب المقدس وبخاصة في ترجمته البروتستانتية كسان ييمن على أدب النهضة الابداعي وقد تجزىء بمقاطع كاملة مقتبسة منه .

وفضلاً عن ذلك فقد نشأت في بيروت جمعيات تحريرية مكتومة مسسن أعضائها رواد الأدب في القرن التاسع عشر وبخاصة الربع الأخير منه ومن هؤلاء فارس نمر ويعقوب صروف وابراهيم اليازجي قبل ان ينزحوا الى القاهرة وكانت هذه الجمعيات توزع منشائر مغلفة تحمل تعاليم الثورة الفرنسية وخليل مطران ذاته اضطهد على أفكاره التحررية واضطر للهجرة الى مصر ومنها الى باريس . ولم يكن من الممكن ان تقف مبادئ الثورة الفرنسية عن الانتشار والظلم العثماني يلقي بجناحه الكالح السواد على لبنان كله . وكان اللبنانيون قد اطلعوا على هذه المبادئ من قبل في عاميتي لحفد وانطلياس حيث بشر الشعب بمبادئ العدالة والمساواة والحرية واسم العامية مستفاد من لفظة الكومين الفرنسية .

وما عثم الاحتلال الفرنسي ان انتشر في لبنان وعمت الثقافة الفرنسية منذ عام ١٩٢٥ وذاعت الكتب الفرنسية بلغتها ، او مترجمة ، كما ان اللغة الفرنسية غدت لغة رسمية وبات الاطلاع على الأدب الفرنسي من يوميات الانسان اللبناني وبخاصة الطلاب .

الا ان ما يلفت الانتباه ان اللبنانيين كانوا متأثرين في تلك الحقبة بالرومنسية ، فيما شاعت في الأدب الفرنسي في الحقبة ذاتها المذاهب المتقدمة ، وبخاصة

الدادية والسريالية . ولم يقتد اللبنانيون بهذين المذهبين لان تجربتهم النفسية او معاناتهم لم تكن قد اوفت الى ذلك المستوى ، كما ان الاتحاد الاجتماعي الذي صدر عنه هذان المذهبان لم يلق قبولا في النفوس . وهكذا اقتفى اللبنانيون أثر المذهب الذي عبر عن نفوسهم وتكافأ مع مستواهم الابداعي وقدرتهم في تمثيل الأشياء ومعاناتهم للمصير . وربما شذ عن ذلك اديب لبناني هو اديب مظهر وقد تأثر غاية التأثير بالبير سامان وانتهج على النهج الرمزي ، وربما السريالي . الا ان هذا الشاعر توفي وهو في السادسة والعشرين من عمره وفاة مشبوهة مفاجئة ، اذ كان يناهض الاحتلال الفرنسي ويعقد صلات مع زعماء الدروز الثائرين في جبلهم العزيز .

والتقت تجربة ابناء الوطن المقيم بتجربة المغتربين في مهجرهم ، وكان هؤلاء قد نزحوا عن بلادهم هرباً من الظلم التركي وطلباً للرزق في بلاد حسبوها بلاد الحرية . وكان ادب المهجريين رومنسياً من طبيعة معاناتهم التي برحت بهم فيها الآلام ومفازة الغربة بين يديّ عالم قاس متكالب على المادة ، وكانت معاني الحنين الى الوطن تتثال من مآقي قصائدهم بافجع الرثاء ، كما انهم انبروا المعاني الحرية في وجوهها كلها وانتصوا سيفها على المستعمر التركي قبلاً والمحتل الفرنسي من بعد . وقصائد الشاعر القروي في التنديد بالاحتلال الفرنسي والدفاع عن الدروز تمثل نوعاً من الملحمية شبه المعاصرة ، تذاع في العالم العربي وكأنها من النبوءة والمزامير العربية . وكان من جراء انتشار الشعر المهجري ان عمت التجربة الرومنسية التي تفك عقل الروح وتعبّر عن الندم ، كما انها تسمو على ذاتها ، فتتخذ البطولة في ساح الشعر سلاحاً على الظالم المستبد . فالشعر المهجري هو من الشعر الرومنسي الخالص .

وأما في الوطن العربي فقد قامت جماعة ابولو في مصر وكانت لها مجلة تنشر الشعر المهجري وتدعو له ، كما ان شعراءها اعتبروا التجديد قائماً على المنحى الرومنسي وزعيم الحركة ابو شادي كان ينظم الشعر المتشكي الباكي وينعى

آلام الغربة ويتخذ العبارة البسيرة والتشبيه الداني والمشاعر تسيل وتسبح مسن شعره .

واما زميله الدكتور ابراهيم ناجي فقد تطور ومرّ في مراحل عبر رومنيته وقصائده الاخيرة اتصفت بجدية المعاناة وجزالة التعبير فيما تهللت عبارة القصائد الاولى وتلقفت ادنى مستويات الانفعال الطافر من ذاته والذي يخبط في مظاهر العالم ويعربها وفقاً للاهواء التي تتعصف به . وبلغت الرومنسية المصرية اوجها مع الشاعر محمود المهندس وقد لحن بعض اشعاره وطارت شهرتها .

والرومنسية المصرية لم تكن مبدعة الابداع الكبير من ضالة مواهب اصحابها ومن قلة ثقافتهم الفنية وجمالياتهم الدانية المتناول واخذهم الشعر بأوهى سبله . الا ان مجلة ابوللو فتحت الباب لشاعر تونسي كبير هو ابو القاسم الشابي الذي التمع نجمه في حينه ، ثم كسفت انواره اذ توفي في السادسة والعشرين من عمره مخلفاً اثره ديواناً رومنياً رائعاً .

ويمكن ان نصنف التجربة الرومنسية وفقاً لمعاناة اصحابها على الوجه التالي :

نزعة الحرية :

كانت تجربة الحرية في وجوها كافة احد الموضوعات الاثيرة عند الرومنسيين العرب ، وكانت الحرية منذ البدء فعل وجسود وتحقيق ذات بوجه الظلم والعتاة من المستعمرين وسائر ميترّي كفاح الانسان وكرامته . وموضوع الحرية يتباين مستوى ابداعياً بسين الشعراء ، يتدنى حتى الهياج السياسي المباشر ، ويسمو حتى التأمل الروحي والصوفي والانعقاد من سجن الجسد . وكانت تجربة الحرية تتعصف وتخطف وتقص في شعر شوقي ، منذ مطلع القرن على هفوات كبيرة حين كان يجارى المستعمر والحاكم على مصالح الشعب وكرامته . وحين اطل خليل مطران على الشعر العربي اطل

عليه نائراً ، منمرداً ، وانتهى مسالماً حكيماً . الا انه عبر ذلك عبر عن تجربة الحرية بعمق من خلال الاقاصيص والتمويهاات التاريخية والاسطورية مظهراً ان الحرية ليست أداة خارجية بقوة سلاح وبطش وعنف ، وانما هي حركة ذاتية صوفية تقتضي من اصحابها التبتل والانقطاع والتكشف ، وهي حين تحل نعمتها في النفس تدحر الظالم من ذاتها ، وتدعه يتداعى من دونها . والشعوب الصغيرة القليلة العدد حرة ان تنتصر على الشعوب الكبيرة ، اذ ما عانقت الحرية وحلت في روحها وتمرست بها كفعل انقاذ من عاهات العالم . وقصيدة « فتاة الجبل الاسود » تمثل نموذجاً عن تلك التجربة وكذلك قصيدة « مقتل بزرجمهر » التي تبين عن فكرة اثيرة عند مطران وهي ان الظالم لا يولد من ذاته بل انه يولد من رحم الشعب الخانع ، القاعد عن الكفاح والمُتلهي بالطاعة العمياء للوي البطش . ولقد طفرت ابنة بزرجمهر الحكيم بين الجموع التي اتت لتشهد مقتل والدها الذي اراد كسرى الاجهاز عليه لانه نصحه خيراً بشأن الرعية . الشعب هناك كان يقف ، هاماته تنتصب وتشرئب لتشهد مقتل الوزير الحكيم . ولقد فرت ابنته الصفوت سافرة ، لا تجزع من امر . وحين تحرى الملك عن تهتكها ذاك تجيب :

ما كانت الحسناء ترفعُ سرها لو ان في هذي الجموع رجالا

ومع ان النزعة القائمة ثمة هي نزعة خطابية ، فانها كانت تحفز الى الثورة والارتداد على الظالم والظالمين . وفي مطولة نيرون وضع خليل مطران ملحمة حديثة في التنديد بالظالم واحتضنها عبر مقاطع وفقاً لتسلسل منهجي أثر عنه . وقد بين تصف الظالم وتباده حتى انه يحرق بلداً ويقتل والده ويفري فسي احشائها والقوم مدعنون . انهم خالقو نيرونهم قيصر قيل له ام قيل كسرى . وآية ذلك كله ان مصير الشعوب هو في ايديهم ، يستلوا اذا ذلوا من ذواتهم ويتحررون اذا تحرروا منها . لا شك ان المطران لم يحتضن توغلا في تجربة الحرية ، كما عرفت عند كامبي وسارتر ، الا ان ما نوه به في حينه كان بدءاً

جديداً في عالم الاعناق الملتوية والرؤوس المنحنية والتكالب على طلب الرزق
كيفما تيسر . والرومنسية تطل من تلك القصائد باوصاف متعددة ، أهمها
النهج السردى القائم على الدهشة والاثارة ، أي على نوع من الميلودرامية . ومنها
المواقف العاطفية والشجاعة الفائقة ، عبّر عن ذلك كله بلغة عربية صقلية
شفافة وجمالية متعنتة دون صلف ونجهم . فالمطران هو ابو الحرية المتقنعة
بالف دثار على وجهها ، لم تسفر خوفاً من المستعمر ومن كونه مغترباً في بلاد
مصر ، يجزع ان يضطهد على مواقفه في موطن غير وطنه .

وكان الشابي في تونس يعاني هو الآخر من عقده الاستعمار والمستعمرين .
كان الفرنسيون يحتلون عليه بلده ، والشعب لاه لوهه اليومي ، يتناحر على
المكاسب الآنية . ولقد حمل الشابي نبوءة الحرية لشعبه ورفع علمها ويبس على
حتميتها من فواميس الطبيعة وعناصرها ومظاهرها . في الريح التي تسقط
الاوراق الصفراء والحطاب الذي ينزل على الجذوع الميتة بفأسه ، والجذور
التي تنام في قلب التراب ، حاملة شوق الحياة ، حتى اذا تحرك نسغها عادت
الى عالم البعث والحركة . العواصف تنبئ بالثورة والزلازل وكل ما فسي
الطبيعة يدعو الى الثورة . الا ان الشعب لا يزال غافلاً وعاجزاً عن الانفعال
والفعل في قلب الوجود . وهكذا تبدو الحرية سنة من سين الوجود بالنسبة
للشابي . انها وحدها فعل التجدد والتقدم والجدارة لاكتساب كرامة الحياة .
وفي لحظة يقنط من الشعب وينطلق الى الغاب متوحداً منقطعاً عن الشعب الذي
خذله واقام على هوانه وآنيته وتكالبه على المكاسب الصغيرة الدنيا . وفي الغاب
فانه كان يكتشف معنى الحرية من التأمل والحلول في قلب الطبيعة والمظاهر .
الا ان الشعب ذاته الخانع ، المقيم على ذلته ، يشور ثورة يتوقعها الشاعر بالتحتمية
النفسية وحتمية التقدم والوعي والدفاع عن كرامة الانسان والحياة . الحياة
تدافع عن ذاتها من خلال الشعب والثورة حتمية . ينام الشعب ويستلقي ثم
يستيقظ في غداة ويحطم الاوثان والتلاع والقصور . فالحرية هي فعل تقدم

وتحقيق لانسانية الانسان وسعادته ، انها تفد من الداخل من فعل الحرية وتنكامل في الطبيعة والعودة الى حياة الروح . الا ان جبران كان الأديب المتقدم في ذلك كله ، والشابي ذاته اقتبس عنه ، واجواء الشابي الشعرية حافلة بالرموز الجبرانية والاستعارات والتعابير . كان جبران من المتصوفين الداخليين الذين درت لهم الرؤيا وعبروا الى المجاز الآخر من الوجود. رنا الى واقع بلده ، فوجد الناس مستعبدين بالسياسة ولكنهم مستعبدون من انفسهم بالتقاليد والعادات التي تبلى وتفنى وتقيم في الشعب كالحث التي تطلب من يدفنها . والكتابات الجبرانية في العربية تُندد بالاقطاع السياسي والديني وخمول الشعب وعوده ، وحين انتهى الى الكتابة بالانكليزية ، كان قد ادرك الصفة العالمية الكبرى وعمل على تحرير الانسان كله فوق الزمان والمكان . ومنذ عام ١٩٠٦ نشر «عرائس المروج» وهي تضم ثلاث اقصيص مستمدة من الحياة اللبنانية. ومنها قصة مرتا البانية وهي فتاة تهلك بها اليتيم والفقر في احضان وصي بائس ، اختطفها فارس عابر ولطخ عرضها وغادرها كضحية هيئة بين ايدي الآخرين. ولقد انحدرت من قاع الى آخر ، لا نهاية لمطاف يؤسها في مجتمع الظالم والمظلوم والقوة والضعف . وما هي صلة مرتا البانية بتجربة الحرية في ادب جبران . ان هذه المرأة كانت تجسد مأساتها هي بالذات ، مأساة المرأة التي تتيقظ للحياة ، فتجد نفسها ، وهي عاجزة عن الفعل والصمود لان قوة الاقوياء تتوسلها للمتعة وتلقبها كالنفاية بعد ان تفرس لباها . الا انها تمثل من ناحية أخرى ما هو أنأى من ذاتها ، انها الضحية البريئة في عالم انتفت فيه العدالة من انتفاء فعل الحرية ووعيتها في النفوس . وبالنسبة الى جبران ان فعل الكسب والاستمرار ليس فعل حياة ، انه فعل بقاء ابكم ، اصم ، سفلي لا يمثل شيئاً من كرامة الحياة ومجدها . واما الفعل الحقيقي للوجود والتمرس بالبقاء هو فعل الحرية المتمثلة في العصيان والصمود واعادة خلق الاشياء وتقييمها كل غداة . وفي المجتمع الاستمراري المختل لا بد من ضحايا ممن لم تقدر لهم الفطنة الروحية الاولى التي تغذيهم بالقدرة على العصيان والصمود من الداخل واحتمال الفقر والتشرد

في سبيل فكرة ومبدأ . ومرتا هذه وجدت ذاتها هكذا دون نصير وحُسيات
إثر فارس وانتُهِكت دون أن تطلب لذاتها لذّة ولم تُحمَل عليها بهوى مسعور
في داخلها . كانت اداة لتحقيق الظلم . فهي مستعبدة للضرورة الاجتماعية
والانسان القوي من قوته المادية . الا ان الآلام طهرتها في المدينة وصقلت نفسها
وجعلتها تشف وتُضيء من الداخل ، فعرفت انها كانت الضحية الهالكة في شفق
مجتمع متكالب ، ولكنها لم تُفلح في انقاذ نفسها لانها كانت قد اسفّت
ونزلت الى القاع السحيق . ولقد كانت الرومنسية تعالج مثل هذه الموضوعات
الميلودرامية . وخاصة الكسندر ديماس الابن في غادة الكاميليا التي استدرت
المآتي لزمن طويل . والمطران في رومنسيته الاولى كان قد عالج ذلك الموضوع
في مطولة «الطفل الشهيد» ، وقد وضعت فتاة استغلها والداها في العمل الليلي وطوّف
حولها المعجبون والمغررون ، حتى استسلمت لاحدهم بعد ان واعدها على
الزواج ، ولما حملت منه فرّ عنها دون تأثّم . والقصيدة تُنَيّف ابياتها على
الثلاثمائة بيتاً تتفاوت قيمةً بين مقطع وآخر ، الا انها تنصف كلها بالميلودرامية
الرومنسية التي تستدر مآتي النفس وتثير بالمشاهد المحزنة وابداء المظالم التي تُصيب
الفقير والمستضعف في عالم الذئاب المفترسة التي خبا فيها نور الضمير . وانما
نوهنا بهذه القصيدة في هذه المظان لنبين ان الموضوعات الرومنسية تماثل من
تماثل التجربة التي صدر عنها اصحابها . ومرتا البانية هي رمز للعبودية او
للرق الاجتماعي ، حيثما يكون الانسان القادر سيد لإرادته في التعدي على
حرمات الآخرين والتغفل عن مصيرهم وعن المآسي التي يزرعها في ارحامهم .
لا شك ان مرتا البانية هذه الضحية الهالكة تحولت في القصة الجبرانية الى مصلحة
اجتماعية تنطق بصوت جبران وتؤيد مذهبه في مفهوم العدالة والحرية . الا
انها ، مع ذلك ، تمثل مرحلة من مراحل التجربة التي خاضها الانسان في سبيل
الحرية ومعانقتها والحلول في ضميرها والتوصل الى ادراك ماهيتها بالنسبة الى
ماهيتها . الحرية هي ربة الوجود ، لها يصلي المصلون وبها يستجير المستجيرون
ومن دونها يسحيلون الى بهائم عادية .

وفي هذه المجموعة قصة يوحنا المجنون ، وهو هو ايضاً ضحية من ضحايا الظلم الاجتماعي الديني . مرتا افترسها فارس اقطاعي له صولة وجولة على الارزاق والاعناق ، ويوحنا هذا افترسه الرهبان في غلوائهم واحتراسهم على ممتلكاتهم وكان المسيح الذي يحتمون برايته كان اقطاعياً ذا املاك لا تُحَدّ ، وقد كان فعلاً انساناً فقيراً معدماً لا يملك فلساً ، يأكل من طعام الطير في الحقول ولا يجنّهُ منزل وهو القائل : «للطيور اوكار وللثعالب اوجار وليس لابن الانسان اين يسند رأسه» . وها ان اتبساعه المتنفخي الوداج بالبطنة والثراء يحولون القوة الروحية التي نادى بها المسيح الى قوة مادية عمياء ، قوة استئثار منكرة وقد تحول ابناء الرعية الى اعداء يُنزلون بهم اشد الضيم متى اعتدوا صدقة على املاكهم .

يوحنا كان راعياً قروياً ساذجاً طابت له تلاوة الانجيل في خلوته . وحين استغرق في قراءته نفرت ابقاره وتنزلت في ارزاق الدير واكلت منها ، فثارت ثائرة الرهبان وقبضوا عليه وعذبوه لانه نادى بينهم بصوت الانجيل ولم يخلدوا سبيله الا بعد ان شهد والده في الجموع انه مجنون كافر . ويوحنا هذا يمثل مفهوم الحرية الطبيعية التي تدرّ للناس من التأمل في احضان الطبيعة ومن تلاوة الانجيل على معانيه الاصيله وقبل ان يتلجن عليها الناس وتغدو صماء فاقدة المعنى . ولطالما قرأ يوحنا في الانجيل ان القوة المسيحية هي قوة روحية . والمسيح انفذ رسله وقال لهم : « اذهبوا وبشّروا كل الامم ولا تحملوا لا زاداً ولا عصاً ولا ثوبين ولا نعلين ولا ذهباً ولا فضة » ، أي انه جعلهم ذوي قوة روحية تُنَزّل عليهم من الداخل ، ولكن اتباعه تملكوا المادة على حرمان الرعاية والفلاحين والمستضعفين . فالرهبان لم يفهموا معنى الحرية الروحية في دينهم والمؤمنون لم يتفطنوا اليها ، فحنوا رقابهم واستخدموا في املاكهم وارضيتهم الشاسعة . ولقد نادى يوحنا ولم يسمع صوته . فهو مثل مرتا البانية ضحية هالكة لانه لا يحمل المخلب والنساب في مجتمع القوة والبطش والاستئثار والامتيازات والمغانم .

وعام ١٩٠٨ وضع جبران كتاب «الارواح المتمردة» وفيه اربع اقايصيص منها «وردة الهاني» و«مضجع العروس» و«صراخ القبور» و«خليل الكافر». وردة الهاني هي تكرار لمرتا البانية على احداث متماثلة متباينة. وردة هذه هي فتاة حسناء لم تبس الفقر الذي ابتلى مرتا، الا انها وقعت في شر ادهى منه اذ حملت على الاقتران برجل لا تحبه، طلباً للتنعم بثرائه الذي جمعه من ابتزاز الكادحين. وكل غني هو متهم بالنسبة الى جبران لان الغنى هو العاهة الاجتماعية الكبرى. اقامت تلك المرأة في كنف زوجها، تهدر ايامها ولياليها وتزني بكنفه الزنى الشرعي، ثم ان فتى فقيراً خطر بها، فاشتعلت روحها حباً وشغفت به وفرت معه تعبداً للحب وتكرساً للروح. ووردة هذه بطلة جبرانية اثيرة لها مواقف وعظات على الحرية والتحرر. وباب الحرية الاول هو الاختيار، هو العصيان الاجتماعي والوقوف بوجه وحش الثراء الذي لا يزال يفترى على القيم ويفترسها. الحرية الاولى هي التحرر من ربة المادة وعبوديتها واغوائها واطلاقها ومن اعتبارها البداية والنهاية في الربح والخسارة. ومتى ادرك الشعب ان الزواج هو اقتران روح بروح قبل ان يكون اقتران جسد بجسد، عندئذ يُقدّر لهم ان يفقهوا معنى الحرية المحررة والموصلة الى يقين السعادة. ثراء الرجل الطاعن في السن لم يُسعد وردة، وفقر الفتى الفقير لم يتعسها، بل انه هو الذي اسعدها.

وهكذا يبدو لنا ان مفهوم الحرية الجبرانية يقوم على الفعل الذاتي النابع من يقين النفس ومن العصيان والتمرد على المسلمات التي يقتضي عليها المجتمع وعلى القيم المادية المظلمة التي توهم الانسان بانها تسعده وتنقذه، فاذا هي تنعسه وتهلكه. الانتصار على المادة والثراء وتخفيف الفقر بالارادة والفعل الروحي هي بدء طريق الحرية بالنسبة الى جبران. ومتى قامت مملكة الروح بالارادة والاختيار والتخلي عن غواية المادة، عندئذ تتم بنود الحرية وتستوفى شروطها.

ولا تعدوا اقااصيص صراخ القبور وخلييل الكافر ذلك الأمر . ففيها تنديد
بالزواج الاجباري وتفحش اهل الاديار على ابناء الشعب المخدولين والمادة
هي سيدة الوجود وهي التي تقود الى العبودية وتمهد لها . وفي المرحلة الثانية من
تجربته تفتحت نفس جبران على عالم المحبة ، فافتقد العنف الاول ودعا الى
الانهمار في قلب الانسان الواحد الروحاني المتحرر من المدينة والمدنية المستعبدة
والعائد الى واحة الطبيعة والحاجات القليلة ليبقى حراً .

وبهنا من ذلك كله ان جبران طور العبارة العربية واضفى عليها ابعاداً
لم تكن متيسرة لها مما ستعرض له في حينه من البحث . والرومنسية الجبرانية
طبعت جيلاً كاملاً بطابعها في لبنان والعالم العربي والجبرانيون منتشرون في
ارجاء البلاد العربية وما زالوا حتى يومنا هذا يتلون كتبه كزاد روحي يومي
للتصدي لمعالم التخلف والطغيان والخذلان .

الا ان مفهوم الحرية اتخذ صفة سياسية مباشرة في شعر رشيد سليم الخوري
او الشاعر القروي . وكان هذا الشاعر قد نزع عن وطنه الى البرازيل يحلم
باحلام الطموح والحرية ، الا ان الحياة تلقفته هناك وتداولته كل تداول بين
تجارة وبطالة وتعليم وخطب في الاحتفالات ، وانفق عمره وهو يترصد
احوال العرب وينافح عنهم ويدعو دعوتهم ممثلاً البطولة العربية القديمة والمستحدثة .
ففي مطلع عهده تعرض للاتراك ووصف ظلمهم ، وما عتمت فرنسا ان
احتلت محلهم واوثقت نيرها على الاعناق من جديد . وكانت البلاد العربية
في تلك المرحلة متماسكة ومتدانية ولم يكن اللبنانيون يجدون فيما يعثري
السوريين اموراً لا تثيرهم . فقد كان التحالف ضد الاحتلال الفرنسي
يوحد مصيرهم ، وحين ثار زعماء جبل الدروز على الفرنسيين مجد بطولتهم
واقحامهم على الدبابات وهم عاطلون عن السلاح الثقيل المتكافئ . والقروي
يجد في القومية العربية مبعثاً للصمود والتصدي لعوادي الوجود وعاهاته ،
ومقاومة بواعث الهلاك في عالم الأقوياء . القومية هي عزوته ومنقذته ، وهي

التي تحقق الحرية بالفعل الجماعي والقدرة على مناوأة المغتصبين . والقروي
يفخر غاية الفخر بتلك البطولة ، كما فخر بها الجاهليون كباعث للرفض والارادة
وتحقيق الذات . وكانت تجربته سياسية حماسية ، ومع ذلك فقد اهتمت الى
مفهوم خاص للحرية وهي هنا الحرية الجماعية المتولدة ، من وعي القوم
لعظمة تاريخهم ، ومن فهمهم لمعنى الكرامة في الحياة ومجدها .

الحب الرومنسي :

كان الحب بالنسبة الى الرومنسيين الغربيين وسيلة لتحقيق السعادة واكمال
نقص النفس والعثور على العزاء من وحشة العالم . والمرأة فيه امرأتان :
المرأة الملاك والمرأة الهلاك . المرأة الملاك تمثلت في شعر لامرتسين
تلك التي تكمل الذات وتنشر الوبة التفاؤل والعزاء ، والمرأة اللعينة ظهرت في
شعر موسيه والفرد دي فينييه . وفي الرومنسية العربية تقع على هاتين الامرتين .
المرأة الملاك تألفت وسطعت صورتها في شعر الشابي وجبران والاختل الصغير
وصلاح لبكي وابراهيم ناجي ، ومن اليهم . المرأة الملاك تتمثل في شعر الشابي
بنوع من الفرح الذي يعيده الى مثل الفردوس المفقود وكأنه عاد الى أصله القديم
وعثر على حريته الكامنة ، وكان كل شيء قد تحرر وفقد ثقله التراثي والمادي .
وبذلك تغدو المرأة وكأنها رمز للكمال القديم والمستحدث فيها سطعت آيات
الطبيعة وتألفت وتضافرت . ومثل تلك المرأة تقع عليها عند جبران ، الا انها
امرأة فكرية ونظرية اكثر منها فعلية . والحب بالنسبة اليها يبرر ذاته بذاته ،
وليس له حاجة الى ما دونه ، انه مقدس ، ومتى حل في النفس حررها وطهرها
من أدراها ومن سقطاتها ومن البؤس الذي تحمل فيه . والحب معصوم لا قبل
له بالخطأ والخطيئة ، انه ابعد من وحدة الدين ومن عادات المجتمع ومن
روابط الزواج ، ويكفي ان يحقق في قلب المرأة حنان ومودة حتى تحس انها
متطهرة من ذاتها ومن عاطفتها . وقد يكون الحب مدنساً في الحلال الاجتماعي

أي الزواج ويستحيل عندئذ الى نوع من الزنى الشرعي . وقد يكون مقدساً بالرغم من الحرام والحرم في مبادئها الاجتماعي ، وذلك حين يكون نوعاً من التعبد للمحبة . والمرأة الملاك لا تنال بنوال ، يبرح الوجد اليها مقيمة ونازحة كأنها من هباء في النفس ومن الحنين والالم والغربة ، وكأنها المثال الذي يتراءى في سرابه الفاضل . ومن هنا صحبه الالم الدامي والسويداء والتغرب ونوع من الالتئاع الاصم .

وأما المرأة التي تمثل الهلاك ، فقد عبر عنها الياس ابو شبكة في رومنسيته القانطة السوداء ، انها المرأة الدهرية المسعورة التي تمتهن اللذة والفحشاء والتي تفح في سرير الشهوة النكراء ، تعيد الانسان الى بهيميته وتسير في مأتمه . وهذه المرأة هي الخطيئة في اهاب من لحم ودم ، الشر الذي يشد الى التخلف والظلمة والكثافة . وغضب الشاعر بهدر هدرأ ويقصف دونها . مشدود اليها بوثق الشهوة واللذة ، ينأى بقدر ما يذوق ومن طلعة الحسن البادية عليها تطل الافعى القديمة التي اقامت في التوراة والتاريخ ، حاملة اللعة المشؤومة والقدر المميت . والى جنبها قامت المرأة الطاهرة ، غلواء البنول التي شاهدت قريبتها بسين احضان اللذة في سرير الليل وبين يدي غريب ، فتهيمت وطفرت في مفازة المدينة الخالية الى المقابر وكلتها تطلب الموت ثم انها صرعت وحمت وشارفت الهلاك . وهي ليلي البنول التي احبته وتنسكت له وكتبت له اعظم القصائد وارقتها وهو يبتهل اليها ويبتل ويصلي في محراب حبها .

وعلى العموم كانت المرأة الرومنسية خارجة من قلب الطبيعة ومن قلب الشاعر ابنة حنانه وندمه والمه ، انها مادة ابتهاج وصلاة ، وحيناً آخر باعثاً للغضب واللعنة . فهي مزدوجة تجسد الثنائية في الوجود ، المرأة الملاك هي الروح واما امرأة الهلاك فهي المادة والجسد .

الطبيعة :

عرف شعر الطبيعة في الأدب العربي منذ اقدم عصوره ، وكانت غالباً طبيعة

متجهمة قانطة يتنازع فيها الشاعر بقاءه ويعتريه الرعب بين ظهرائها . وفي
احيان كانت مرتعاً له للهو ، يذبح الذبائح مع صحبه على ماء او يصيد طريدة
او يقع على واحة او روضة . وكانت الطبيعة مادة للوصف حيناً ومادة حيناً
آخر لنقل الحالات النفسية والافكار والمعاني . وقد كان الطلل المادة الاولى في
تجربة الطبيعة وفيه كان الشاعر يغني غناء الذكرى والندم والهزيمة ، الا ان
الطبيعة لم تكذب تحمل في النفس وتخرج منها الا في فلدات من الشعر العذري في
العصر الاموي وبعض الابيات الطارئة . وكانت الطبيعة هي الاخرى مادة
للتجربة الرومنسية الغربية والرومنسيون العرب المعاصرون استمدوا تجاربهم
في الغالب من واقع التجربة الرومنسية الاوربية . واذا كان الشابي لم يتقن لغة
اجنبية ، فقد كان يدمن مطالعة الشعر المترجم فضلاً عن تأثره بالشعراء المفعمة
نفوسهم بتجارب الشعر الاوربي . ولم يكف الرومنسيون العرب يدعون مظهرأ
من مظاهر الطبيعة دون ان يتعرضوا له في شعرهم عبر انفعال متباين المستوى .
فقد عبروا عن الفصول ربيعاً وشتاء وصيفاً وخريفأ . وقصيدة الثلج لرشيد
ايوب كثيرة التداول . الا ان الخريف كان الاعمق تأثيراً في نفوسهم من
معانقتهم فيه لحس الزوال والبراح والندم . ففي الخريف تكمن تجربة رومنية
صافية وهم يؤثرون اللون الاصفر لانه لون الكآبة والهزيمة ، لانه لون الامتقاع
والالتئاع في قبضة القدر ولان في تساقط اوراق الشجر ما يشبه سقوط الثواني
والايام في هاوية العدم . ففي الخريف تكمن تجربة الزمن الحلي الميت او الحلي
المزمع ان يموت ، انه وجه العدم المطل من غلالة الاشياء . وها ان الشابي يهجر
مضاجع القصور ويمضي الى الطبيعة حيث تأوى اغاني الربيع . واماني الخريف
وحيث الفضا شاعر حالم يناجي السهول فشاهد الزهور التي قضت نحبها وكفنها
الخريف بكفنه . وهناك جعل يتساءل كيف غاض اربيع الزهرة وذوى
سحرها وعراها الكسوف والتوى جيدها ويتذكر بها مصرع اماله وخيبتها في
الصراع واردف :

هو الكون مهـد الجسمـال ولكن لكل جمال خريف.

والشاعر الروماني يتحرى عن مشاهد البؤس والفاجعة وقد غادر مقره
المطمئن ليشهد مصرع الزهرة وهلاكها بين يدي الزمن . تلك الزهرة هي
ظاهراً زهرة الطبيعة وليست في الواقع سوى زهرة العمر والآمال الخائبة .
فليس في حس الروماني العدمي سوى ملامح شتى في الوجود لوجه تلك
المأساة الصامتة التي يحتضنها الزمن . وليخائيل نعيمة قصيدة في الحريف وقعها
على نغم داخلي مترنح بالحزن والوجد والكآبة . استهلها بقوله :

تناثري تناثري يا بهجة النظر
يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر

ثم انه يقرنها بأرغن الليل وقيثارة السحر ويجعلها رمزاً للفكر الحائر والروح
النائر ومجد غابر ، ولقد عافها الشجر وتخلّى عنها . فلتعانق ولتزود انظارها
من طلعة الفضا . فما مضى لن يعود ، لتسر في موكب القضا بعد ان تودع اترابها
القدماء . هناك كانت الزهرة الدابلة المتعفية ، وهنا الاوراق الصفراء المتناثرة
وليس ثمة زهرة ولا اوراق ، وانما هناك تجربة من تجارب الموت المرتسم على
ملامح الوجود . موت الزهرة والورقة الخضراء والصفراء ، انما يصدر عن باعث
عدمي وحيد ينتظم الكون ويدع الاحياء امواتاً بالرغم من انهم كاسون ثيابهم
التي هي اكفان في الآن معاً .

وكانت الآمال قد حضرت على الشابي وتحضر على نعيمة عبثية الوجود وحتمية
القضاء التي لا ترد . وما على الحي الا ان يغادر الحياة وينكس هامته لسيف القدر
العاق . فالرومانيون هؤلاء تنهمر التجارب والمشاعر من ذواتهم وتحل في
مظاهر الطبيعة وتقيم فيها وتعكس معاناتهم . وبذلك يخيل اليها انهم عرفوا نوعاً
من الحلولية بين ذواتهم والطبيعة ، انها امتداد لها في واقع الحس والنظر .
ولقد غلف الروماني العالم بالمشاعر الصفراء الاحتضارية وجثم امام كسل
ملمح من ملامح العطب والزوال . فتجربة الطبيعة تحتضن تجربة الزمن وتجربة
الزمن تحتضن تجربة الموت . ولقد عاد الشاعر عمر ابو ريشة مرة الى الروضة

التي كازيؤمها مع صحبه في الصيف فوجد ان الخريف عراها وبدت اغصانها
واجمة وقد اتخذت اشكالا رابعة ، فقال :

أفي هذه الليلة المقمرة* اهيم بارجائك المقفرة*
عرفت الدهول الذي قادني اليك فاحببت ان الكسرة*

ومحضي الشاعر في مخاطبة الروضة ، فقد جاءها لينسى فامطرت عليه الهواجس .
فاين عرس الجمال في الغداة وترويسة العندليب ، واين بساط الندامى
والراقصون وعربدة الكؤوس . لقد تلوّت على ذراع الخريف على وهج لذته
المنكرة ، وعادت فكرة مضمرة فوق جبين الحياة . وها ان الشاعر يحس
ان في تلك الروضة الخريفية مثل همهمات الوحوش وخشخشة القبر ،
ومن كل جهة بدت الاغصان وكأنها اشباح فاغرة . وانها مرة ثانية فكرة
الزمن المحيل والمردى وعاهة التحول في متن الوجود وكل شيء هو موجود
ومفقود في الآن معاً .

وانا لسنا بصدد تعداد الموضوعات الرومنسية ، فان ذلك شأن يطعم علينا
ويتجاوزنا وانما نشير من خلال ذلك الى الموقف العسام الذي يصدر عنه
الرومنسي . فهو يستبطن في كل ظاهرة الاحوال الانسانية ويعانيها بالانفعال
ويسكب عليها من ذاته . فليس ثمة فصل بين الذات والموضوع ، كما
كان امر الكلاسيكية . الرومنسية هي نوع من انهماك الانسان في الكون ، يصعد
منه ومن نفثات روحه ولا يجد عزاء في ايامه البالية المعطوبة .

ولقد المّ الرومنسي بالليل ، مثلما المّ بالخريف . والليل هو بالنسبة اليه الادنى
الى نفسه لانه في الليل يتوحد ويخلد الى السكينة ، في الليل يعايش ذاته وتنقطع
صلته بعالم الصخب والعنف . الليل هو مأوى الرومنسي وهو يناجيه ويحار
بامره . حبنا يراه مع الشابي ليل الرهبة وحيناً يراه ليل الجمال ، وحيناً مثاراً

للحلم مع صلاح لبكي : وحيناً ربّما يتمجد على الكون يححو معالمة ويبعثها ،
يلدوب الشاعر في قلبه ويحل في ضميره كالصوفي في ذات الله . وليس الليل
سوى مظهر من مظاهر منفي العالم . وليس من أمر في الطبيعة من الزهرة الى
القبة الزرقاء إلا وتولاه الرومنسي وفاض عليه وافاد منه في التعبير عن الريبة
والكآبة ولعنة الوجود وهموم الحياة والعدم . واذا اردنا ان نحصي الموضوعات
الطبيعية التي عالجها الرومنسيون لكان لنا علينا ان نلم بكل صغيرة وكبيرة فيها .
وانما نكتفي من ذلك بالقول ان الطبيعة تلونت بالوان نفس الشاعر وواكبتها
وصاحبتها وتقمصت فيها على مستويات متباينة .

والآن نتساءل عن واقع التبدل والتغير في عمود القصيدة ، كما فهمها
ونظمها الرومنسيون . نقول في ذلك ان هذا المذهب عدل من طبيعة التجربة
في العمق واتخذ موقفاً آخر ، فتغيرت طبيعة اللفظة والايقاع والعبارة والصورة .
ولقد كانت اللفظة الكلاسيكية اللفظة القاموسية المتجهم ذات المعنى المحدد
الحامل لفكرة واضحة ثابتة ، وباتت اللفظة الرومنسية لفظة ايجابية داخلية ،
تغد من اعماق الروح ومن المعاناة ، وهي لفظة اشبه ما تكون بحالة وهي مفعمة
بالمشاعر التي تحمل فيها ليس بفضيلة معناها ، بل بفضيلة التعامل الحي الوجداني
والتعايش والمعاناة . وربما كانت اللفظة الكلاسيكية لفظة شبه نثرية من تحديد
معانيها وقيامها قياماً ثابتاً على مضمونها ، فيما جاءت اللفظة الرومنسية وقد
وقد اكتست بالهالات النفسية والدكريات والمشاعر وفُضّت حدودها وبات
المعنى النثري اقل غاية من غاياتها . اللفظة الكلاسيكية تُفهم واللفظة الرومنسية
تُعاني ، انها تنداح كامواج في الضمير ، اشبه بهالة من التنفسات الحميمة التي
تآلفت مع الحروف ومع ايقاع اللفظة من الممارسة اليومية والحياتية . وقد
تكون اللفظة الرومنسية اكثر تبذلاً من اللفظة الكلاسيكية وخاصة في
الشعر المهجري ، الا انها في دنوها من العامة انما كانت تدنو ، في الآن ذاته ،

الى الحياة . وانك حين تتلو قطعة لجبران يحيل اليك ان الفاظها تنهال انهيالا من اعماق الوجدان ، وانها الفاظ شعورية تتنفس وتحقق وتضطرب وتعتلج فيما كانت اللفظة الاخرى مقيمة على حالة واحدة .

واللفظة الرومنسية تحمل نغماً . ومن اين يأتي النغم . لقد كان الرومنسي يصدر عن حالة موسيقية ولكل قصيدة رومنية ايقاع خاص بها يفوق مسا يؤديه الوزن وما تحتضنه القافية . انه النغم النفسي الذي لا قبل لك بالتدليل عليه او الابانة على مظاهره وعناصره ، وانما انت تحسه وهو يصدق او يش عبر اللفظة وعبر العبارة والبيت والقصيدة كلها . وهذه النغمية الداخلية هي جزء من الحالة الابداعية المتبطنة على ذاتها بالعناصر الخارجية . ومتى حلت تلك النغمة في النفس فذلك يعني ان الشاعر بات معداً للتجربة الفنية لان نفسه غدت الادنى الى حقائق الكون اللطيفة المثالة والمنهالة من قلب الظلمة . فالقصيدة الرومنسية هي اشجى نغماً واعمق ايقاعاً ، بل ربما اقتصرت غاية التجديد فيها على نوع من النغمية الموحشة القانطة ، كما رأينا في قصيدة الحريف لنعيمه ، وكما نشاهد في قصيدة النفس لنسيب عريضة . لهذا كانت النغمية الداخلية التي تواكب التجارب الفنية قيمة كبرى من القيم الجمالية التي اضيفت الى ما كانت عليه في القصيدة الاخرى . وهي تلك النغمية هي التي كانت من القوة الروحية بحيث حولت نثر جبران الى شعر او ما يشبه الشعر . والنغم الجبراني متفلت من الوزن والقافية ، انه نوع من الايقاع الابداعي الموقّع على وتر النفس ، تحسه مفعماً عبر الحروف والالفاظ وهو الذي يتسلل الى وعيك بالهدر والذهول . ونغمية جبران القائمة على صياغة الشكل النثري تؤكد ان الرومنسية انما كانت ، قبل ان تتضح في المعاني ، حالة من الوجد المتجسد في شتى انواع الانغام .

واما الصورة الرومنسية فهي مختلفة المستوى فيما بين شاعر وآخر . هناك شعراء لم تؤاتهم للصورة واقاموا في حيز الفكرة . والواقع ان الرومنسي حرر

الانفعال تحريراً شبه تام ومنحه العصمة بالنسبة الى الحقيقة وباتت الحقيقة اليقين
الانفعالي القلبي الذي يُبرم في ذاته دون حاجة الى البرهان والبيّنة وما اليهما .
وتحرير الانفعال حرراً قسماً كبيراً من ظلمات النفس ومكّن من ارتيادها على
مستويات متباينة. الا ان الرومنسي وان حرك الخيال، فانه لم يوفق الى ذلك
الخيال الروحي العميق الذي يحتضن الانفعال احتضاناً حميماً ويحل في قلبه ويهبه
الصورة الاخرى التي تنقل عن شاشة الرؤيا في النفس. وبالرغم من ان الرومنسية
اطلقت عنان النفس، فقد بقي العقل يترصد في قاعها المظلم ويمنع الخيال الرائي
من الحاول فيها والاتحاد بها . وبذلك ظلت الصورة الرومنسية غالباً صورة
متوازنة وجميلة الاحداق واضحة الملامح والسمات، يكاد لا يقر من دونك
أمر من امورها ولا يلتبس عليك ظل من ظلالها . لا شك ان الرومنسية المت
بالصورة اكثر من الفكرة . الا ان صورتها التي حسبت في زمنها الصورة
الابداعية المثلى، ان تلك الصورة كُسيّفت بعد ان طلعت فيما بعد الصور الرمزية
التي تنقل عن غيب النفس . والصور السريالية التي تهتكت بالعقل والمنطق
والواقع وازت بها كل ازراء وعادات الى نوع من الهذيان الآلي الصرف .
فالصورة الرومنسية التي كانت تحقق جدة ودهشة في زمنها نصّلَ لونها في
زماننا وما كان يُحسب فيها ابداعاً عاد في زماننا وهو يحسب اتباعاً . فالمسافة
الخلقية في الصورة ومجال الخيال كانت ادنى مما هي عليه في الانطلاقة الانفعالية.
ولكي لا نقيم في مجال التخمين فتولى بعض الصور الرومنسية الماثورة ونجري
عليها تحليلاً لنكون على بيّنة من امرها .

يقول الشابي في قصيدة الرعد :

في سكون الليل لما عانقَ الكونُ الخشوعُ
واختفى صوتُ الاماني خلفَ آفاقِ الهجوعِ
رتلَ الرعدُ نشيداً ردّتهُ الكائناتُ
مثل صوتِ الحقِّ ان صاح بأعماقِ الحياةِ

فسألت الليل والليلس كئيب ورهيباً
أتري انشودة الرعد انين وحنين
رثمتها بحشوع مهجة الكون الحزين
ام هي القسوة تسعى باعتساف واصطخساب
يتراءى في ثنايا صوتها روح العذاب
غير ان الليل قد ظل ركوداً جامداً
صامتاً مثل غدير القفر من دون صدى .

لقد كان الشابي في رومنسيته أكثر روحانية من سواه ، وكانت تراءى
له الصور التي لا يبلغ اليها من دونه . والسمة الاولى التي تطالعنا عبرها هي تأثر
الشابي في المطلع بالحمالية الجبرانية وخاصة في قوله : «لما عانق الكون الحشوع» .
وتلك التقمصات الجبرانية تترى في قصائد الشابي . ومع ذلك فانه عثر على صوته
الخاص به . وفي هذه القصيدة صور متعددة ومتعددة المستويات في آن معاً .
نحسبها احصاء شكلياً على الوجه التالي لتنفيذ منها الدلالة على طبيعة الصورة
الرومنسية :

في سكون الليل — عانق الكون المجوع — اختفى صوت الاماني — خلف
آفاق المجوع — رتل الرعد نشيدا — رتلته الكائنات — مثل صوت الحق —
ان صاح باعماق الحياة — والليل كئيب ورهيب — انشودة الرعد انين وحنين —
رثمتها مهجة الكون — صامتاً مثل غدير القفر من دون صدى .

فالقصيدة صورية في اتجاهها العام ، بل اننا نكاد لا نعثر فيها الا على الصورة
ومنها الصورة شبه التقريرية ، كما في قوله : «سكون الليل» ، وهذه الصورة
رومنسية خافتة لان الرومنسي كان يتنصت لوقع الاشياء ويصغي الى ما لا
قبل للآخرين به . ولكنها ليست الصورة الابداعية لانها لم تعبر في معبر
المجاز وتشاهد الاشياء في تخوم اخرى . وسرعان ما تنداح له الصورة الباطنية

التي يأنف منها العقل والمنطق أو التي لا يخللان بها . ففي قوله ان الكون عائق
الخشوع استحضر حالة السكون التي تغمر الكون عند سقوط الليل ، انه عناق
في حالة من التألف والأنهار .

وفي الصورة استبطان لحالة الخشوع وهي مقتبسة عن المشاهدة الحسية
البعيدة . نقول في ذلك ان هذه الصورة تجاوزت الصورة الكلاسيكية المألوفة
لأنها جعلت المعاناة تغطي على المعاناة . إلا أننا ما زلنا نستشف عبرها الايقاع
الايضاحي والرصيد العقلي المتوارى دون ان يضيرها ذلك في التقصير عن
سويتها . فالخشوع مستظهر كما قلنا من مشهد المصلين وهو نوع من الصمت
والانحناء امام لغز القدر والحياة والعناق هنا هو حالة من التوحد . لا شك ان
الشاعر تجاوز العقل . الا انه لم ينقضه ولم يتجاوزه بمسافات يقصر الفهم عن
اللاحاق بها واستحضارها . فهي صورة معاناة لكنها ليست مشوشة وليست
مستحيلة وهي مجازية وليست رمزية لأنها لم تكشف حقيقة مستسرة في الكون
والمظاهر . أنها حقيقة شعورية تلفعت بنوع من الخيال الهادئ الشفاف . ثم
ان الشاعر يجعل للأمانى صوتاً ولم يكن لها صوت قط من قبيل في التعبير
الكلاسيكي . وصوت الأمانى هو الآخر مستفاد من النزعة الجبرانية وكان هذا
يهب العالم الداخلي في احواله المتفرقة ملامح حسية خارجية . الا ان السوية
الصورية لم تستقم ، مع ذلك ، للشاعر لان اليقين البرهاني المنطقي طاف على اللجة
دون ان يتمالك ناصية الاشياء ويهبها اليقين والحتمية . واختفاء صوت الأمانى
خلف آفاق الهجوع يمثل الصورة الرومنسية التي تسعى الى التعبير الكلي
فتقصر عنه . واننا لنحس أن في متنها خللاً ما ، ولا نعم ان نستطلع في الصلة
بين الصوت والآفاق ونسبة الهجوع اليها . فالملا الحسي يختفي وراء الافق
وأما الصوت فانه يتبدد في الفضاء وليس وراء الآفاق . والهجوع ليس سوى
لفظة ضالة ومضللة ، أنها لفظة مائعة . وهكذا يتبين لنا ان الرومنسي حاول
ان ينزع في تعبيره من الفكرة الى الصورة ، لكن الصورة اليقينية الحاسمة لم

تدرك له وظل يتمتع من دونها ويتلمسها تلمحاً . ويمكننا القول هنا أنها الصورة الضبابية التي تعني أشياء كثيرة دون يقين نفسي وحدسي حاسم . وحينما حاول الروماني ان يطفئ من قبضة العقل ، اختلت عليه نسبة الأشياء . والفن أياً كانت أبعاده قد ينأى عن ظاهر العقل ، لكنه يهصره وينكتم به كروح مبسوطة الجذور في أعماق كل تجربة فنية ، وهي هي تلك الروح التي توازن الصورة وتبهرها الاقتاع واليقين . وفي عصرنا لم نعد نطرب لمثل هذه الصور الضبابية ونقتضي الصورة الداخلية المظلمة مع انطوائها على روح المنطق النفسي والحدسي بحيث اننا نفتن بها ونسيخ اليها دون حاجة لبينة وبرهان . ونقل ان مثل تلك الصورة تبدو منفردة الرحم ومفككة الاوصال . وأن شيئاً مسن مقومات الحياة يهي فيها . ثم ان الشاعر قال : « رتل الرعد نشيداً » . ولا شك ان هذه الصورة هي ارقى نفسياً وفنياً من القول ان الرعد يقصف قصفاً ويهدر هديرًا ، الا انها تلفى دون طائل لان المقارنة القائمة فيها هي مقارنة شبه واعية والرصيد العقلي يطفو عليها طفواً . فهذه الصورة هي صورة بلا طائل لانها مستفادة من المماثلة بين صوت الرعد والتراتيل وهي تضفي جدة موهومة على الانفعال وليس للخيال الرائي عليها اية قوة استبطانية بل ان العقل اوهى به وترصده . وبذلك كنا نقول ان الصورة الرومسية توهم بالحدة والخلق ، الا ان التحري الفعلي عن رصيدها الابداعي يقنعنا بأنها صورة مجانية شبه باطلة . ومع ان الرومسي فخر بأنه تجاوز العقل ، الا ان العقل كان يستولي عليه عبر لاوعيه ويدعه يذعن لمقتضياته . وكل صورة قائمة على المماثلة الخارجية هي صور دنيا فنياً . وتنبو الصورة غاية النبوءة وتبلى فيها العقلانية غاية التبلى حين يهتف الشاعر قارناً صوت الرعد بصوت الحق على الاسلوب البلاغي والبدعي المأثور . وأداة التشبيه «مثل» هي أداة واعية لانها تكرر المقارنة وتعلنها اعلاناً مذكراً وتعطل الدهول الشعري والرؤيا . ولقد كان الرومسي يطرب لمثل هذه الصورة غاية الطرب ، الا انها بهتت واقتضحت وأملقت في عصرنا وباتت ثم عن نسل الانفعال في التسري عبر المظاهر والحلول فيها

واستحضارها بالحدقة الخيالية الروحية . والصور الاخرى تنزع المنزع ذاته وتجري على غرار من التأويل التي توهم بأنها تجاوزت العقل ، فاذا هي تقع وتحي بين قبضته . والى القارئ ما أوردنا بصدد هذه الايات في كتابنا عن الشابي الذي صدر في سلسلة الشعر العربي المعاصر عن دار الكتاب اللبناني :

«الشابي هو دائم التنبّه لحركات الطبيعة وتنفساتها، يُدَوِّي دويها في نفسه أو يشخص أمامها بحيرة . إلا أن ضبايئة الصورة الجبرانية لا تزال تأخذ عليه روعه وتدعه يُغرق في الإنشغال والإبتهال ، يغشى العالم بالصورة الذاتية . في الليل الكون يخشع ، وانه لخاشع ، فعسلاً ، ركبت حركته واحتضنته السكون العميق . الكون خاشع يتعبد لله في محراب الليل ، إذ كان منشغلاً في النهار بالضوء والخلية ، حدقته مجذوبة الى الخارج . ولكن كيف يخفي صوت الأماني خلف آفاق الهجوع ؟ هذه عبارة رومنسية تعني كل شيء ولا تعني شيئاً خاصاً بالذات ، شغفت فيها الصورة بذاتها وبجمالها الخاص وخلبت الانتباه بالدهشة والرعدة ، وان كانت دون طائل فطاله بها . ولعل نسبة الصوت للأماني تنبؤ إذ الأماني لا صوت لها ولو أنه أحل من دونه لفظة «وجه» لاستقام له بعض الأمر ، وان كانت الصورة في رصيدها الأخير ضحلة خاوية .

ويتقرن الشابي ، من ثمة ، قصف الرعد بصوت الحق بمقارنة لا طلاء فيها ولا تمويه ، وهي مقارنة دائية بأداة التشبيه والمماثلة : «مثل» التي لم تعد تساغ قط في التجربة الشعرية لسطوع الوعي فيها سطوعاً نابياً ، فهي ثرية بلفظها الخامد ، الرأكد ، ومعناها المتحجر كالرقم . والتشبيه بالكاف ، يظل أخف وطأة لاقتصاره على حرف واحد وتموّه المماثلة فيه . واذ تقتضي الضرورة الشعرية التشبيه ، لعل أعمقه وأصفاه هو تشبيه النسبة لسقوط الأداة فيه وهي الفاصل العقلي الواقعي بين طرفي المعادلة وللتوحيد شبه النام بينهما كأنهما لا يتشابهان بسبل ينتمي أحدها الى الآخر انتماء فعلياً . والفورة الرومنسية

المأخوذة بحمى الانفعال وطفرة الخيال لا تتند ولا تتمهل لتبرأ من شوائبها،
فيطفو عليها الغشاء والزبد .

والواقع أن إرتباطاً ما يوثق بين تفجّر الرعد وغضبة الحق ، إلا أن الشعر
الصافي لا حدقة تقريرية له ، لا يصل ولا يفصل وإنما الرعد والحق يكون
لهما يقين واحد يستحضره دون أن يكون لنا قبل بإدراك كُنْهه أو سرّه . وإذا
ما قصرنا الفنّ على الظاهر ، هان أمره وغدت معادلته جاهزة مستحضرة .
تقول مثلاً : إن قصف الرعد هو كغضب الحق ، وظلام الليل هو كوجه
الحزن وألوان الزهر هي كبسمة التفاؤل وجمود الصخر هو كالوجوم وتلبّد
الغيوم في السماء هو كتلبد المموم في النفس . ولا نهاية لهذا الجدول ، بل إنه
ليتسلسل حتى نُحصي به مظاهر الطبيعة كلّها والأحوال النفسية التي قد
تُقابلها .

ومهما يكن ، فإن الشاعر يعود الى التساؤل ، مازجاً الوجدانية بالوجودية ،
تبدّي الأولى في استكشاف الحزن في مهجة الكون والثانية في نعي باطل القوة
فكأنها معذبة من ذاتها ، مقهورة على أمرها . وهذا الشعر كان ينضح جدة
في عصره ، وقد بتنا نعتبره في عصرنا من شعر الدرجة الثانية لأنه يسمي المعاني
بأسمائها مما يُنمي اليها صفة التجريد والتفكير الصاحي . شاعر الرؤيا الفعلية
لا يسمي القوة باسمها لأنها تدعه يتداول بالأفكار .

إلا ان القصيدة تنتهي بمثل أنشودة اليأس إذ الليل لم يُجب ولم يستجب ،
وظل سرّ الرعد أصمّ ، مغلقاً على ذاته ، بل ان الأحاسيس لتتعمّد وتحلّولك
وتتكثّف من الرؤيا القاطبة النائية التي نفذ اليها بالمقارنة بين الليل وغدير القفر ،
فكأن غدير القفر هو غدير الزمن الذي تسير به الأيام في مجرى السدى . «

ولنتقص بطبيعة الصورة في قصيدة اخرى لشاعر آخر وليكن صلاح لبكي
الشاعر اللبناني في قصيدة أرجوحة القمر التي تحمل عنوان ديوانه حيث يقول :

هفا الليسل قومي نهر المني
ونقلت احلامنا الراقصات
فتسرح فوق فراش الغمام
وتحملها زفرات النسيم
تخلقتك من خفقات القلوب
ومن بهجة الروض غبّ الربيع
فأنت من الحلم أنقى وأبهى
وانك فوق بلوغ المني
سألتك إمسا صبرك الذي
بأرجوحة من ضياء القمر
على خفقات النجوم الغور
وتمرح تحت غصون الشجر
فيعلق بالصبح منّا أثر
ورف العيون وهمس السحر
الليل . ومن وشرشات السمر
وأنعم من لفتات الذكر
ومرمى الخيال وفلسن البشر
سواي فتي ، فاكتسبي الخبر .

والصورة الأولى التي تطالعنا ثمة هي صورة أرجوحة القمر التي تهز بها
الأمانى . وما هو مؤدى هذه الصورة غنياً . المني بالنسبة الى الرومنسي هي
كالأحلام تمثل النبوع الذي تغتذي منه الروح ، بعد ان نضبت في جفوة
الواقع . والمني تمثل واقعاً قائماً بالنسبة اليه وما انه يود ان يهديها على أرجوحة
من ضياء القمر . وكان نعيمة قد خطر بمثل هذه الصورة في قوله عن اوراق
الحريف :

يا مرقص الشمس ويا أرجوحة القمر

وهل ان لهذه الصورة قيمة جمالية ابداعية . كان البرناسيون يعتبرون النقل
الحسي الدقيق والتأويل البصري من فضائل الابداع الفني ودراسة المادة عبر
الحواس والتقصي في أشكالها واحوالها كان ينبوعاً فنياً ثراً لا ينضب . الا ان
الجمالية العامة للصورة ترفض المعادلات الحسية التي تم وتتحقق خارج النفس
ولا تبرز منها في حالة من الرؤيا . وأرجوحة القمر لا تعدو ان تكون صورة
حسية برناسية مغرقة في الحسية ثقيلت عن المشاهدة حين تراقص الأوراق
وترجع معها أصدواء القمر . والرومنسي يضيف الى ذلك كله ويضيف عليه

من الانفعاليته وعالمه الخالم الذي يأنف من الواقع ويردى لتوه في حباله . وهكذا يتبين لنا ان مثل هذه الصورة ليست عقلية وحسب بل انها منقرلة نقلاً واعياً عن واقع ما تشاهده العين . وفي يقيننا انها ليست من الصور الابداعية وليست مفاضة عن الخدس والذهول . ثم ان الصور ترى اثر ذلك ، فنشاهد الاحلام وهي تراقص على خفقات النجوم الغرر . وهذه الصورة مستفادة من الانفعالية الرومنسية التي تؤمن بمثل هذه الأجواء وتؤثرها وهي بالفعل ليست ذات يقين فعلي وان كان الرومنسي يحسبها وحدها حاملة لليقين الفني . وهل ان ثمة نوعاً من الخيال الرائي الذي يستحضر الحقيقة الهاجعة في قلب الأشياء ؟ احلام الرومنسي ترقص ثمة على النجوم وتحس بخفقاتها . والخيال هو خيال تمثيلي استعراضي وان كانت خفقات النجوم تستبطن حالة حية في تلك الكواكب . ويحيل الينا ان الشاعر حاول ان يتقصى وان ينفذ الى ما دون الأشياء وما وراءها ونفذ فعلاً الى شيء من ذلك ، الا ان الصورة ظلت قائمة في حدود المشاعر الهاربة والمشاهد النفسية الحسية التي لا تخضعن اليقين المظلم النهائي . ففي ذلك كله حالة من التمويه والضبابية وكأن الانفعال غشي الأشياء واحتواها . انها الحالة الشعرية الرومنسية التي تصل بكل معاناة الى الدهول المستطرف ولنا ندرى فعلاً ما يكون مؤداها الفعلي بالنسبة الى النفس التي تحاول ان تعبر عن ذاتها وتخرج عن حالة العجماوية التي تردى فيها . فالخيال يلوب على الأشياء ويرأودها ، ولكنه لا يهصرها ويبدعها من جديد وفقاً لآية خالقة . ان الصورة تنزل الى الحسية في فراش الغمام وما تحت غصون الشجر . وربما اتخذت الصورة قيمتها ثمة من قيمة الاحلام بالنسبة الى الانسان ومدى ايمانه بها . واعتبارها حتمية وفعلية . والرومنسي كان يتخذ الاحلام وكأنها الحقيقة الفعلية وتجول المني على أرجوحة القمر وخفقات النجوم قد لا تعني شيئاً بالنسبة الينا فيما تضم الحقيقة كلها بالنسبة الى الرومنسي . والصور الأخرى المتبقية منقولة عن عمق التحسس بمفاتيح الطبيعة بالرغم من انها تنطوي على ندادة وبكارة في الاحساس . ومن ذا ترى يحدد طبيعة الصورة الفنية الكبرى التي تتفوق على

المذاهب ويهتف القارئ، إنها هي الصورة الفنية المثل . في يقيننا ان هذه الصورة تسمو فعلاً عن التقرير الواقعي وهي مقعمة بالمعاناة ، كما ان الخيال يغشاها على نسب معينة ، الا ان الصورة الفنية الرائية ليست من هذه الصور شبه الهوائية والتي لا يستبطن فيها الشاعر حقيقة صامدة . وعبرها تسمو بعض اللفات ، الا ان الوعي كان يترصدها من قريب وبعيد ، ويحصى عليها انفسها . فالصورة الرومنسية هي صورة واضحة القسما والمعالم وقلمها خطفت فيها الظلمة بالرؤيا المنزلة فيما فوق العقل الواعي والواضح والمقرر .

الاتجاه البرناسي

لحقت البرناسية بالرومنسية في الغرب ، وقد نشأت كردة فعل على الرومنسية التي تحرفت واسرفت في الانفعال والانثيال العاطفي ، حتى اوفت الى حالة من الهوائية والمجانية والاحالة . كان ثيوفيل غوتيه يجري على راس هذا المذهب وهو رومني قديم ومؤدى هذا المذهب يوجز كما يلي :

البرناسية هي استعادة للكلاسيكية مع تحوير وتطوير :

رأينا ان الرومنسية اسرفت في التهتك بالواقع وأنها طمّت بالانفعالات والرؤى والافتراضات والايهام بالحقائق التي لا حقيقة فيها . وعصمة الانفعال هي التي ساقط هؤلاء الشعراء الى الافتراضات التي لا طائل دونها وكأنهم قد سفهوا الحقيقة واسفوا بالقيم الانسانية ، وكان الفن عاد معهم الى نقيض للعقل والمعرفة . وكانت ردة الفعل البرناسية ازالة العصمة التي تمتع بها الانفعال في المذهب الرومسي والاعتقاد بأن الفن الحقيقي هو الذي يتناول القيم الثابتة في الوجود أكانت خارجية في الطبيعة ام في النفس داخل الضمير . وبذلك استعاد البرناسيون النظرية الكلاسيكية واعادوا للعقل سلطته وللواقع عصمته وفعليته . الا ان البرناسية تصدت للطبيعة وكأنها غاية بذاتها واقتضت من الشاعر ان يدرسها دراسة حسية متقصية وان يكشف اسرارها الفعلية القائمة فيها من

دون تلك الحقائق الغائمة والمموهة التي انساقت اليها الرومنسية . وبذلك عاد الشعر وقد انفصلت فيه الذات عن الموضوع واستقل الموضوع بذاته وكأنّ الواقع مستقل هو ايضاً له حتميته وماهيته ، مما لا ينبغي ان يحسّ بالتأويل والاقتراض والايهام . الفن البرناسي ليس سوى حالة من استغراق العقل والحس في ذاتهما ، لكنه ليس العقل المتهاون البارد ، بل العقل المنفعل الملتزم بروح الاشياء . وبعد ان كانت الكلاسيكية تقصر امر الطبيعة على الطبيعة الداخلية وتزعم ان مسرح الفن هو النفس وحسب ، اذا بالبرناسية تعالج قضية الطبيعة الخارجية وتعتبرها الموضوع الرئيسي في الفن ، وقد تخطت ، بذلك ، الكلاسيكية نظرياً وان كانت تماثلها في اعتماد الحدود العقلية والموضوعية في معالجة الواقع .

البرناسية هي حالة من الموضوعية واللاتأثر :

كان الرومنسي يقول مثلاً ان قدوم الحبيبة ينبت الزهر ورحيلها يسقط الغيوم ويعفى على ارجاء الربيع وان القمر والشمس يشرقان من عينيها وما الى ذلك من اقوال كان هؤلاء يطربون لها غاية الطرب . وكانت التقنية المتوسلة ثمة تقنية احتواء الواقع بالانفعال وتسييره وفقاً لرغبات الشاعر ونزواته . والبرناسيون يرفضون ان يكون الواقع مطية للتجارب الانفعالية المقحمة عليه اقحاماً ، وقالوا بنوع من الموضوعية التي تتولى الواقع على انه قيمة قائمة بذاتها وماهية مستقلة ، وان على الفنان ان يعرف الواقع لذاته ويعرف الناس اليه . وبذلك صارت البرناسية حالة من عدم التأثر ازاء الواقع ، لا تأخذ منه الا ما هو قائم فعلياً فيه . وكان البرناسيون يدرسون عن الواقع في بطون الكتب ويقومون بالرحلات العجيبة وينفقون زمناً طويلاً في التحري عسن طبائعه وخصائصه . ولذلك اتخلوا موضوعات خاصة بهم ، فمالوا الى الموضوعات التاريخية حتى ان الشاعر البرناسي جوزيه ماري هيريديا نظم منظومة في التاريخ القديم . وكان ليكون دي ليل يدرس طبائع الطيور والبهائم في غدواتها

وروحاتها وفي غرائزها وطبائعها . وحين كتب قصيدة « اليغسور » درس حياة هذا الحيوان وكيفية معيشته بين الادغال ، وكتب قصيدته كخلاصة لدراسته ، وقد مثل فيها اليغور ذاته في حقيقته الواقعية ، وليس عبر التضخيمات والانفعالات المدوية . وللشاعر توفيل غوتيه قصيدة في البياض على جمال المرأة وقد تحرى في مظاهر الوجود عن سمات البياض واناطها به بحيث انه لا قبل لنا بالعثور على اي مظهر للبياض لم يقسده الشاعر ويستغله في هذا الشأن . لقد قتل معنى البياض واستهلكه واتى عليه كما يقول النقاد العرب ولم يدع فيه غاية لمبتغي . وتلك كانت المنهجية البرناسية : استنفاد طاقات الواقع المكتومة فيه وجمع شتاته المتفرق والمتناثر في الوجود . لقد كانت المرأة امرأة بيضاء ، وكان البياض يسطع عليها . الموضوع هو البياض . وقد سطع منه شيء على تلك المرأة وكان هم الشاعر ان ينطلق من تلك المرأة لاحتواء البياض المطلق المتبدي والمتخفي في الوجود بحيث انه يعيده الى حقيقته الاولى الكلية .

غاية الفن المتعة لا المنفعة :

كانت الكلاسيكية تزعم ان الفن يطهر النفوس بالشفقة والرعب نقلا عن ارسطو ، وكانت توقع الاحداث بحيث ينتصر الخير على الشر ابدأ . والفن كان ثمة في سبيل العقل وفي سبيل الاخلاق . والرومنسيون انفسهم كانوا في قسم من ادبهم يدافعون عن الحياة الشعبية وعن القيم الكبرى ، كما يفهمونها . والبرناسيون يرون ان غاية الفن مقتصرة على ذاته وهو ، من هذا القبيل ، فعل حرية واكتفاء واستقلال يتمرس فيه الفنان بعمله للعمل بحيث يشعر انه تحرر فعلا من الضرورة والغاية التي تستعبده وترهق ايامه ولياليه وكل حركة او عمل يقوم به .

ولو ان غاية الفن هي الاصلاح والتبشير والدعوة الى تقويم اعوجاج النفس لكان نشاطاً مرهوناً للحاجة والضرورة كسائر النشاطات الانسانية ولأحسن به

انه ما زال اسيراً للضرورة الاجتماعية والحياتية . وحين تغدو غاية الفن بذاته او المتعة الجمالية ، فان المرء يحقق من خلاله فعل حرية اصيل وكامل لانه يقوم بالاشياء للذة التمرس بها ، وليس لسد حاجة دنيا بها . الانسان يدأب للسمو بذاته وبشروط مصيره ، وما دام كل عمل يؤديه مرتبطاً ، بنتيجة او بسد نقص او اصلاح عاهة ، فذلك يعني انه لم يوجد ليحيا وانه لا قبل له بكفاية نفسه بنفسه ، بل انه مطية ووسيلة لسواه وللحياة بصورة خاصة . وبذلك يكون الفن العمل اللاغائي الاول وهو الذي يحقق انسانية الانسان العليا . وكل اثر فني يمهّد للوعظ والتقويم والتبشير وبيّتي غاية من دون الجمال ، هو ارتهان للحرية الانسانية وابقاء الانسان على رقه وعبوديته للعوامل الخارجية . لهذا اعتزل البرناسيون الصراع الاجتماعي والكفاح في سبيل التقدم النفعي واصلاح المجتمع والدفاع عن الفضيلة وتولوا الموضوعات الوصفية التي تقتصر اهميتها على نفسها .

مثال الفن هو النحت :

وبما ان البرناسيين انتحوا نحو الجمال الحسي الثابت فقد شيعوا ان المستوى الابداعي الاعلى هو النحت وهو الذي يستعيد الواقع بالطين والخشب والنحاس ويبيّنه على طبيعته . والشعر ينحت الواقع ذاته باللفظة والصورة والفكرة والعبارة والنغم وسائر التعاويد البلاغية دون تمويه وهالات تظله وتغطي عليه . فالشعر يرسم الخطوط الواضحة والقسمات الجلية كالنحت وفقاً لمفهومه القديم وهو يؤدي معاني واضحة وحالات جلية .

ومهما يكن ، فان هذه المدرسة لم تعمر طويلاً لان اتباعها وضعوا النظريات المجردة وحين حاولوا ان يطبقوها على واقع القصيدة رأوا انها مستحيلة التطبيق اذ يستحيل الفصل بين الذات والموضوع في الفن ، كما انه يتعذر الامتناع عن

التأويل والتهويل . اما في الشعر العربي فان كثيراً من القصائد القديمة يقع في هذا الباب وبخاصة اوصاف البهائم في الشعر الجاهلي كالفرس والناقة والظليم وربما وصف الحبيبة والمفازة . وفي العصر العباسي تألق النهج البرناسي ، كما نفهمه في عصرنا عبر قصائد متعددة لابن الرومي وبخاصة اوصاف الثمار والمآكل والاشخاص ذوي العاهات والنماذج البشرية . وصف الاحدب في قوله :

قصرت اخادعه وغارَ قذالسه فكأنه متربص أن. يُصفعسا
وكانمسا صُفِعت قفاه مرة وأحسنّ ثانية بها فتجمعسا
ومثلها وصف الحباز في قوله :

ما انسَ لا انسَ خبازاً مررت به يدحو الرقاقة وشك اللع بالبر
ما بين رؤيتها في كفّه ككرة وبين رؤيتها قمراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في صفحة الماء يُلقى فيه بالجر
ومثله قال الزلاية في قوله :

ومستقرّ على كرسيه تعب روحي الفداء له من مُنصبّ تعب
رايته ، سحرأ ، يقلي زلايسة في رقة القشر والتجويف كالقصب
كأنما زيتهُ المقليّ حين بدا كالكيميااء التي قالوا ولم تُصب
يُلقي العجين لجيناً من أنامله فيستحيلُ شبايكاً من الذهب

ففي هذه النماذج كلها نجد الواقع وقد استعيد بدقة متناهية عبر اللفظ والصورة والحادثة ليس فيه حذف ولا اضافة . تساوى الواقع الفني في القصيدة مع الواقع الواقعي في الخواص . الا ان الآية البرناسية الكبرى عند ابن الرومي مثلت في وصفه للعنب الرازقي ، وبخاصة في قوله :

ورازقي مخطف الخصور كأن مخازن البلور
لم يبق منه وهج الحرور الا ضياء في ظروف نور
لو أنه يبق على الدهور قرط اذان الحسان الحور
له مذاق العسل المشور ونكهة المسك مع الكافور
وبرد مس الخصر المقرور

فهذا الشعر صدر من وجدان الشاعر ومن وجدان البرناسية ، كما تفهم في عصرنا . انه منظر طبيعي ، ثمرة من ثمار الطبيعة ومظهر من مظاهرها . والبرناسي كان يؤثر وصف هذه المظاهر ويتقصى فيها بالتشبيه والمقارنة واللفظ والصورة بنوع من الموضوعية التي تعمق الواقع الحسي دون ان تغري عليه بالواقع النفسي . والعنب ، كما بدا عبر هذه الابيات ، هو برناسي ، عنب تألفت خصائصه الحسية وسطعت من المقارنة العميقة الحية بين نضج العنب والبلور والضياء والنور . انه نور على نور وشعاع على شعاع . تلك هي مقومات السوية الفنية البرناسية ، ان تتولى الظاهرة وتقرنها بظاهرة اخرى تماثلها فتسطع تلك الظاهرة وتتوحد على مادونها وتتخذ شيئاً من صفة الاطلاق . بدا العنب للشاعر حين نضج وقد شفى وتألقت وتوهج . ولقد انفعل بذلك غاية الانفعال لان ابن الرومي كانت تنبعث قريحته حيناً من معدته . الا انه كان يتفرغ ، احياناً ، من الشعر الهجائي الذي يقذف فيه ويجهض حقد نفسه ويستله كالسيف في وجه الاعداء . ولقد تنكب عن الشعر المدحي وحاول ان يغني غناء غناء نفسه ويتحرر من الضرورة والغائية اللتين تنتهكان الفن وانصرف الى عمل حر متحرر يلاهي به المظاهر وبتلهي بها ، وكان عبء الوجود سقط عن كاهليه . وهكذا كان عليه ان يرسم صورة الالق المتبدي في العنب ، الالق الشفاف ، فاستحضر عليه البلور والضياء والنور اللذين يتوالدان بعضاً من البعض الآخر ، فتمت له سوية الالق والشفافية واوفت الى ذروتها . وهكذا تحول العنب الواقعي الى عنب فني لانه تعرى عن شوائبه وخلص في جوهره . وكنا قد نوهنا بذلك قبل اذ قلنا ان البرناسية هي محاولة للتمشع

المظاهر وتوحيدها ، وقد تفرقت في إهاب الطبيعة وتناثرت في كل امر وفقدت
بكارتها وكليتها . وكما سعى غوتيه أن يلمّ شعث البياض من خلال المرأة
البيضاء ، حاول ابن الرومي أن يلمّ مظاهر الالق وان يوحدها توحيداً نسبياً
من خلال العنب الرازقي . وهذا ما نلصح اليه في القول بأن البرناسية وحدث
الواقع وبلغت به الى كماله القديم وعرفتنا منه ما لم نكن نعرف او بما خطر لنا
وتولى عنا كوميض هارب .

والمقاطع والفلذات البرناسية تتكاثر حيناً في شعر ابن الرومي اذ كان يتولى
الظاهرة في عصبه الملاحاح ويمعن فيها حتى يميته ويقتلها ، كما قال القدماء
وها انه يصف مشهداً خمرياً فيقول :

| | |
|------------------------------|------------------------------------|
| وساقٍ صبيحٍ للصباحِ دعوته | فقام وفي اجفانه سنة الغمض |
| يطوفُ بكاساتِ العقارِ كأنجمٍ | فمن بين منقضٍ علينا ومرفضٍ |
| وقد نشرت ايدي الجنوب مطارفاً | على الجوّ ذكناً والحواشي على الأرض |
| يطرزها قوس السحاب بأخضرٍ | على أحمرٍ في أصفرٍ اثر مبيضٍ |
| كاذبالِ خردٍ أقبلت في غلائلِ | مصبغةٍ ، والبعض أقصر من بعضٍ |

وهذه آية برناسية اخرى من آيات ابن الرومي . لوحة طبيعية في الكأس
الذي ينهض ويهيض كالنجم . وقد التقط ثمة صفة الالق ، ثم انه المّ بالطبيعة
كلها في مجالها الأنأى ، فشاهد ما نشرته ايدي الجنوب من غمام تنحدر
حتى الأرض ، وقوس السحاب ، وقد نقل الوانه وأسره عبر اللفظة القاطبة
الحية وقرنه بثياب الخلود الحسناء العباسية . ان مبادئ البرناسية تتحقق ثمة
بشكل مثير . فهناك المتعة لا المنفعة وقد بات الشاعر يرتد على المظاهر ليبدعها
ويخلقها من حديد وفقاً لهوائته متحرراً ازاعها من الضرورة والحاجة . انه
الانسان الذي لا يطلب رزقاً ولا يجهض حقداً ، بل يتجرى في الوجود عن
مظاهر الكمال من خلال المظاهر الناقصة والمصابة بعاهة التفرق والاندثار .

لا شك ان هذه الابيات لا تصيب الصورة الكلية او شبه الكلية التي حاول ان يرسمها في العنب الازقي ، الا انها ، مع ذلك ، اسرت ذلك المشهد في حدة الزمن ونقلته من زوالبته وجزئيته وطروئه ومنحته الدوام وما يشبه الكمال من المعادلة الحسية التي قورن بها ونقل اليها .

واننا لسنا مزعين ان ننقل في هذه الدراسة الابيات والمقاطع والقصائد ذات الطابع البرناسي ، ذلك يتجاوز غايتنا ، وانما نلمح الى آية برناسية تحققت في بيت واحد عبر الشعر القديم ، وذلك حين قال امروء القيس في وصف فرسه وسرعة عدوه :

مِكْرٌ ، مِفَرٌ ، مقبلٌ ، مدبرمعا كجلمود صخر حطته السيل من عل

ولقد كان الصراع قائماً ثمة بين الحركة في اقصى حدودها والعبارة التي تجسدها وتنقلها . وقد وفق الشاعر في آية بلاغية متفوقة اذا أسرها الظاهرة في حدود اللفظة والصورة والتشبيه ووفق في ان يعرفها لسانها ويبلغ اقصى غايتها .

والاتجاه البرناسي في الشعر المعاصر ضامر هزيل عند العرب اذ تفشت فيهم الرومنسية ولم تقف عند حد ، كما كان امرها مع الغربيين . الا ان الشاعر اللبناني امين نجله وهو من اصحاب الاتجاه الجمالي الصرف في الشعر ومن المتعبدين له ، بل من عبيده وفقاً للتعبير القديم ، ان ذلك الشاعر ألم ببعض القصائد التي تحققت فيها المبادئ البرناسية ، مما بيناه في كتابنا عنه في سلسلة الشعر العربي المعاصر .

ولقد كانت البرناسية تُعلي الشكل على المضمون والشكل لا يقوم وحسب على العبارة ، بل على نوع من الرؤيا الحسية في اداء الواقع واستعادته بالصورة والايقاع واللفظة . وامين نجله هو الشاعر الجمالي النحات الذي كان يصوغ اللفظة والعبارة صياغة متقنة غاية الاتقان ويتدق باللفظ والحرف . وقد بدت كل قصيدة من قصائده وكأنها برئت برءاً وان كل حرف قام في موضعه بعد

لأي وشدة . وشعره حافل بالنكت البيانية والتعاويل الأخرى الانشائية ، مما يواكب المعنى ويظله ويضفي عليه . من ذلك قوله في الشفة :

يا قوته حمراء غاصت في فمي وشقيقة النعمان قد نزلتها
لولا نعومة ما بها وحنو ما بي في الهوى للمقيمتها . ولليكتها
ملساء مر بها اللسان ، فما درى لولا تتبع ظعنها لأضعتها
وكأنما بخلت علي بلفظة وهناك في كتب العبير قرأتها

والآية في ذلك ان الشاعر تتبع الشفة على لونها في الياقوتة الحمراء وشقيقة النعمان . ومع ان هذا التشبيه الضمني بات يعتبر نافلا في عصرنا ، فان البرناسيين يحتفلون غاية الاحتفال ويحمدون انه اعاد معادلة الظاهرة واقامها بما يوازيها في حقيقة الواقع . ثم انه اقتفى على اثر الشفة في نعومتها ومثلها في يقينها الحسي عبر الفاظ حية وحسية توفي من الواقع الحسي الى اعماقه وغاياته . والنعومة ظاهرة حسية خالصة وقد عمد الى التأويل والاقتراض الداخليين فجعلها تلاك وتلقم ، وهاتان اللفظتان هما لفظتان برناسيتان في عريهما الحي والمباشر . ثم ان البرناسي دأبه كدأب ابن الرومي لا يدع الظاهرة قبل ان يأتي عليها ويستنفذ غاية القول فيها ، وها انه يتتبع تلك الظاهرة ويقول انها ملساء ثم انه استنفذ ذلك المعنى حين اردف بانه كان يوشك ان يضيعها لولا طعمها . وكنا قد قدمنا سابقاً ان البرناسية ليست سوى محاولة لتعميق الظاهرة الحسية بما يدعنا ندرك من حقيقتها الحسية ما كنا نغفل عنه او نجهله . والبرناسيون يرون ان الواقع الحسي حري ان يُدرس وتُكشف أبعاده بذاته دون ان يفترى عليه الانفعال ويتهتك ويتصرف به كل تصرف او يتماجن على ماهيته . وحين ابقى الشاعر الواقع الحسي على حسيته وامعن في الولوج الى قلبه واكتشاف الاحتمالات الكامنة فيه ، انما كان يتمرس بالفن الخالق وفقاً لهذا المذهب . فالمادة كما فهمها العلم تؤدي جزءاً من الحقيقة ، انها تتناول النواميس الظاهرة والعامة ، الا ان العلم ليس الفن ، وهذا الاخير يُكمل اشواط العلم ويردم

هوة النقص القائمة فيه ، وما قصر عنه العلم وصدف عنه يكتشفه الفن من خلال المظاهر وصلاتها الفعلية بالمظاهر الاخرى . فالمادة مظلمة وعلى الفن ان يُنيرها بذاتها ولا يقتحم عليها بالمشاعر التي تحولها عن طبيعتها وتصرفها عن غايتها . البرناسية اعلنت قدسية الواقع الحسي المادي واستقلاليتها ، وانه مكتظ بالاسرار الحسية ، وان الفنان ، كما يقول فان غوغ ، قد ينفق عمره دون ان يوفق الى نقل الروعة الجمالية في حبة حنطة او نقطة ماء . البرناسية هي ايغال في مادية المادة وحسية الحس وعقلانية العقل . الا انها ، مع ذلك ، كانت تجد ان غاية الفن هو الجمال والجمال ليس الحسن ولا القبح ، الجمال هو ذلك المثال الذي تنقل اليه الاشياء من واقعها المعتوه المشوه الجزئي الناقص الى كمالها القديم . انه ذاك الذي يرسم في النفس حينما تفض اسرار المادة وتنزع اقنعتها . ولتتول قصيدة اخرى من نظم امين ، ولتكن قصيدة اسم الحبيب حيث يقول :

| | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| اذا لفظت اسمك ارتوت شفي | وكنت احسبها في الماء ما ارتوت |
| يطيبُ باسمك ريقِي في مدارِ فمي | ويستقر لساني فوق سكرة |
| وكم تذوقتُ بعداللفظ احرفه | كأنها ما مضت من بعد ان مضت |
| حرف من اسمك اشهى لذة وشذاً | في سرحة الحب من ريح معطرة |

ولقد كان الاسم ظاهرة حسية فعلية لانه صوت ينطق به الفم وينطلق من الشفتين . وكان على الشاعر في نزعته الجمالية البرناسية ان يعمق هذه الظاهرة وان يلوب عليها فيستوفي غايتها ويؤفي الى اقصى ابعادها . وها انه يمثل وقع الاسم في الشفة وكأنه اروى من الماء ، بل انه يبعث الطيب في الريق ويبعث فيه مثل طعم السكر . وها ان الشاعر يتذوق طعم ذلك الاسم كأنه يتذوق امراً يذاق فعلاً ويدرك من ذلك الريح المعطرة . وليس في بداهة المعاناة ما يدعنا ندرك ما ادركنا من خلال تقصي الشاعر في تلك التجربة ، ولم نطقن قط انه يدار في الفم مثل السكر والطيب وانه يذاق ذوقاً كأنه طعام او حلوى لذيذة .

فالبرناسي ، كما قدمنا ، يعرف الواقع الى ذاته ويعرفنا عليه من خلال اكتشاف احتمالاته وغاياته .

الرمزية وواقعها في الأدب الغربي والأدب العربي

نشأت الرمزية في الأدب الغربي كردة على البرناسية كما نشأت البرناسية كردة على الرومنسية . وكما استعادت البرناسية قليلاً او كثيراً من الكلاسيكية كذلك فإن الرمزية كانت استعادة معمقة للرومنسية .

ومنذ أن قال ديكارت : « أنا أفكر اذن أنا موجود » كان العمل الذهني يتجه الى الوعي . ولا يجد معرفة حقيقية او فعلية الا في الحقائق التي يقبض عليها الذهن بيقين وبوضوحها ويبين عليها . فالمعرفة قائمة ومستقرة في دائرة الوعي وحسب . وكان بوالو يؤيد هذه الدعوة ويقول : « كل ما نعيه جيداً نُعبّر عنه بوضوح » . وفي تلك الفترة بالذات اي بعيد منتصف القرن التاسع عشر قامت النظرية الواقعية في الفن والنظرية الطبيعية وقد غلبتا على الرواية فيما غلبت البرناسية على الشعر . وكانت الواقعية تدعو الى نقل الواقع بما هيته وعلى حسنه وقبحه وعلى انتصار الخير فيه حيناً وانتصار الشر ، كما ان هؤلاء كانوا يعمدون الى نقل التفاصيل والجزئيات بله الطفيليات الواقعية ويحسبون انها تنقل يقين الواقع الى النفس . واما الطبيعية ، فقد وحدت بين الفن والعلم واعتبرت ان التجربة الفنية ليست سوى اختبار علمي او انها معادلة علمية واضحة المعالم . واذا ما درس الكاتب الطبيعي حالة العشق والتوله فانه يعمد الى التفصيل في البواعث التي أدت اليها والى وصف مظاهرها وأعراضها والتحري عن نتائجها ، تماماً كما يفعل العالم في مختبره . وذلك كله كان تطوراً من العقلانية الديكارتية ومن النزعة الموضوعية العلمية التي قال بها اوغست كنت . الا ان الشعراء في تلك الحقبة أدركوا ان اليقين العقلي يمثل جزءاً من

الحقيقة ومن واقع النفس وواقع الحس وان وراء ما يُفهم وما يوضح ويتضح تبقى عوالم لا حد لها من التجارب النازحة والبارحة والتي يحسها الانسان ولا يعيها . ومن ذلك عمدوا الى التجارب الاخرى التي تتولى الواقع فيما وراء برقع الحس الرائي عليه والمتقنع في اهايه واعتبروا الواقع حالسة حسية وهي اشبه ما تكون بعنوان لكتاب مكتوم خفي لا بد للشاعر من ان يفضيه ويلج الى قلبه .

وكان « ادغار ألن بو » قد مكن لذلك في اقاصيله العجيبة حيث انتهكت الواقعية غاية الانتهاك وطفرت من دونها عوالم خيالية احس القراء من خلالها بأن تلك الأوهام والأساطير والمستحيلات العقلية تنطوي على حقائق تثير الدهشة الاولى امام حقائق الوجود ومظاهره وعناصره . وكان ادغار هذا من المدمنين على الحمرة والمخدرات وفي تلك الأجواء النرفانية كان يُشاهد مسا لا يُشاهد ويتلقى ما يقصر عنه العقل الموضوعي والحس ذو الجدار الواحد المتلبد والمتبльд . وحين مات وهو في ريعان شبابه متروكاً لقدره البائس في احدى الحدائق العامة انتفض الضمير الأوربي واعتبر ان موته البائس ذاك ليس سوى اعلان مشهود لموت الحضارة وموت الروح في الحضارة المادية الاميركية . وقد ثار بودلير لذلك غاية الثورة واتهم الأميركيين بالنفعية والوصولية وسمى ديموقراطيتهم زووقراطية اي البهيمية . وكان من جراء ذلك ان هرع الأدباء الأوربيون الى ترجمة آثار ادغار الن بو كردة فعل على القسوة والسادية الأميركيين ، ودفاعاً عن حضارة الروح والخلق في عالم متحجر يستعبده الدولار والآلة ولا يجد قياساً يقيس به الانسان الا ما يملكه من املاك ومسا يحققه من مكاسب وكيفما تيسرت . ولقد ذكر بودلير في ذلك المثل الأميركي الذي يوصي به الوالد الأميركي ابنه : « اجن مالاً يا بُني وبطريقة شريفة اذا استطعت » . ومن ذلك كله قامت نهضة لتقديس مملكة الروح وعالم الغيب القابع فيما وراء العقل والوعي والمظاهر المادية العمياء وحاول الفنانون ان

يستبطنوا الوجود والمادة واعتبروها كرمز لحقيقة روحية مكتومة . وذلك هو الفرق الجوهرى بين البرناسية والرمزية . البرناسية كانت تقدس الواقع وتعتبره البداية والنهاية وانه مستقل بذاته وماهيته وان العمل الفني ليس سوى تعبير له في ذاته من دون ما هو وراءه وما هو اليه . واما الرمزية فقد اعتبرت الواقع ظاهرة حسية زائفة وبرقعا يستر حقيقة الوجود وأنكرته وأنكرت قيمته وماهيته واعتبرت وظيفة الخلق الفني وكأنها لا تستم الا اذا فجر الشاعر الواقع وهتك أستار ونفذ الى احشائه وأقام في رحمه . ومن ذلك كانت الرمزية محاولة لاستشفاف المادة والحضور في قلبها بحيث تضيء بعد ان كانت مظلمة عمياء . ولشارل بودلير قصيدة في هذا الصدد وهي متداولة ومأثورة وعنوانها المرسلات وفيها يقول :

الطبيعة هيكل مقدس تخاطبنا فيه أعمدة حية
بألفاظ مبهمة
والانسان يعبر فيها عبر غابة من الرموز
التي ترنو اليه بنظرات أليفة .

وهذه الأبيات وسواها في القصيدة اعتبرت الواقع الخارجى زائفاً وفقاً للنظرية الافلاطونية التي قالت ان عالم الحس هو عالم السقوط والجهل والفشل انه طين نطيت به الحواس على الحقيقة الفعلية . وبذلك غدت الرمزية حالة صوفية عميقة الروحانية ، تقتضي تهجداً وتموتساً في سبيل الحلول في قلب الحقيقة من دون تحليلها وتعليلها والبرهان عليها . وهكذا فان كل مظهر من مظاهر الوجود ، بات مادة للاستيطان واخراج ما في داخله من حقائق هاجمة لا يدركها الانسان الا اذا حل في ضمير الاشياء . وهي تلك الحالة التي تمكن من اكتشاف المادة وتكشفها عن ضمايرها هي التي تمكن الشاعر من لافصاح عن حقيقة ما يحول في ذاته من ذاته ومن الأشياء الخارجية . فالرمز يتحقق حين يغدو الشاعر او اي انسان آخر قادراً على ان يكتشف الحقيقة

الروحانية العميقة في المظاهر المادية وان يشاهد الاحوال الروحانية والنفسية ذاتها في حلة مادية ليست منقولة نقلاً عن الواقع وانما هي مستفادة منه بالخبرة الروحانية والقيام في حشاشته ورحمه وضميره . المادة هي محور النزاع ، البرناسيون أبقوها على ماديتها واكتشفوا فيها اسرارها الفعلية القائمة فيها والرومنسيون غشوها بالانفعالات السيالة ، وأما الرمزيون فقد اعتبروا ان كل مادة خارجية هي من باب التنازل والزيغ ، وان هناك مادة واحدة حرية ان يتلقفها الفن ، وهي مادة داخلية مستفادة من المادة الخارجية ومناورة بنور الروح . الرمزيون احتواوا العالم الخارجي في نفوسهم وأذابوه فيها وصهروه ، فباتت انفعالاتهم ومشاعرهم تتخذ شكلاً مادياً كما ان الاشكال المادية تتخذ أحوالاً نفسية يقينية وليست افتراضية ، كما كان شأن الرومنسيين .

بين التشبيه والاستعارة والكناية والرمز :

ومنذ أقدم العصور حاول الانسان ان ينهض بالواقع ويسمو به لأنه أحس ان الواقع الذي استسلم له يبخسه ويتعسف به ويدعه في حالة أشبه ما تكون بالبهكم ازاء الانفعالات التي تتنابه من نفسه ومن الأشياء . وقد كان التشبيه محاولة أولى في هذا الصدد لأنه يتخذ جزءاً من الواقع التقريري المنهادن ويقرنه بجزء أبلغ منه في ظاهرة أخرى . وبذلك يرفعه عن مستوى التقرير الحسي والواقعي . وقد كان تشبيه شعر المرأة بالليل ونحوها بالورد وقوامها بالقصب المروي المدلل ، كما يقول امرؤ القيس ، كان ذلك محاولة عبر التشبيه للسمو بما في شعر المرأة من سواد حالك وما في نخدها من عافية وما في ساقها من التماغ ونداوة . والتشبيه الذي يفصل بين الذات والموضوع فصلاً حاسماً بأداة التشبيه انما كان محاولة أولى للتخطي والتحرر ، الا ان العقل ظل يقيم فيه ويرصده ولم يدعه يوحد إلا ما هو متوحد في الواقع . وهكذا فان نخذ المرأة ليس هو الورد وانما هو يماثله في اللون والنضارة وما اشبه فيما يحتفظ كل من من الوجه والورد بماهيته الخاصة به والتي لا يرضى العقل عنها بديلاً . فالتشبيه

هو سموّ بالواقع في الحدود التي يسيغها ويقرها العقل . وهو أداة توحيد وفصل في آن معاً . وحين ألم الانسان بالتشبيه كان كأنما يحكم على الواقع الواقعي الغثّ بالعقم والتفاهة والنقص ، وقد تجاوزه في الحاجة الحتمية الملحة للتعبير الكامل او شبه الكامل عن النفس . ثم ان الانسان احس ان التشبيه وان سما بنوع من سموّ عن أديم الواقع المسطح المصفتح ، الا انه لا يفني كلياً بفرض التعبير الكلي . انه نال جزءاً يسيراً وما زال في النفس عالم كبير لم يعبر عنه فتوسّل الاستعارة وهي ابنة المجاز ، تسفه العقل وتأنى عنه وتتجاوزه لأنها ترفض أساليبه وتباطؤه في تلمس الاشياء والحدود النهائية العقيمة والموات التي ترسمها . والاستعارة هي تشبيه في أصلها ، الا انه تشبيه أعنى وأأنأى ، اسقط المشبه به ونما الى المشبه احدى خصائصه البليغة وكأنها حقيقة قائمة فيه وليست مفترضة عليه افتراضاً او مقارنة كما هي حال التشبيه . ولتتمثل على الاستعارة بوصف امرئ القيس لليل اذ قال :

فقلت له لما تمطّى بصلبه وأردف اعجازاً وناء بكلكل

ولقد استبطن الشاعر عبر هذا القول الحمل وقد حذفه وأبقى على احدى خصائصه الماثورة ، وهي التمطي والنوء بالكلكل . وهذا التعبير هو أنأى بكثير عن واقعية الواقع وبيّنات العقل واساليب المنطق وقد توحد الحمل والليل في خاطر الشاعر بل في قلب انفعاله الخالق ، وقد صدف عن الضرورات البرهانية والتتواء المنطقية وخطف مباشرة الى الحقيقة الماثلة له في الليل الرازح على الكون كجمل هائل لامتناه ، بهصره بثقله وكلكله . فالاستعارة هي تتجاوز للعقل على مستوى أرفع بكثير من التشبيه ، وقد خلقت الواقع دونها وامتطت اليقين النفسي وأحلته محل اليقين الحسي . وعيار الخلق والافصاح عن التجربة بكليتها هو أكبر وأعظم . وقد كان الانسان عبرها يحاول ان يخرج عن عجمائوته وأميته وقصوره في التعبير عن هواجسه ووساوسه واختلاجاته في حقيقتها النهائية شبه المطلقة .

وفضلاً عن ذلك فإن الانسان يتوسل الكناية وهي لا تجزىء الواقع كالتشبيه وتوحد جزءاً منه مع جزء من واقع آخر ، كما أنها لا تنسب ما لاحدهما الى الآخر كما تفعل الاستعارة وانما تبقى الواقع على واقعيته وتخير منه الخصائص الأدل في نوع من الحسية العميقة التي تجسد المعاني والأحوال النفسية .

ومن أمثلة الكناية قول النابغة في وصف بطولة الغسانيين :

إذا ما غزوا بالخيـش حلق فوقهم عصائب طير تهدي بعصائب
وقد كان تخليق الطير فوقهم دلالة من الواقع الحسي على بطولتهم لأن غريزة الطير باتت تدرك ان جيش الغساسنة يخلف القتلى حيشاً يطيف او يحل. والواقع الحسي في الطير المحلقة اقتفاءً على آثار الغساسنة وجيوشهم ليس واقعاً في باب التشبيه ولا الاستعارة وانما مشاهد يحمل دلالة في نفسه وقد تخير منه الشاعر الخصائص الأدل بذاتها . ومنذ ذلك أيضاً قول زهير في مدح هرم بن سنان :

وأبيض ، فيأض بداه غمامة على مُعْتَقِيهِ ، ما نَغِيْبَ فَوَاضِلُهُ
بَكَرْتُ عَلَيْهِ غَدَوَةً ، فَرَأَيْتُهُ قَعُوداً لَدَيْهِ بِالصَّرِيمِ عَوَازِلُسُهُ
يَفْدَيْتُهُ طُـوْراً وَطُـوْراً يَلْمُنُهُ وَأَعْيَى ، فَمَا يَدْرُونَ ابْنَ مَخَاتِلُهُ
فَأَقْصَرْنَ مِنْهُ عَنْ كَرِيمٍ مَرَزاً عَزُومٍ عَلَى الْأَمْرِ الَّذِي هُوَ فَاعِلُهُ

وهذه كناية مستفيضة في غاية الروعة لأن الشاعر تسامى بها حالاً بعد حال حتى قتلها واستهلكها . انه يصف كرم الممدوح ، ولو انه اكتفى بالقول انه كريم لرسف في حدود الواقع الثري الميت ولما عبر عن السورة التي تفعم نفسه منه . وها انه يتوسل الكناية التي توفي بنا الى ذروة ذلك المعنى بل انها تكاد أن تبلغ فيه حد الاطلاق . يقول زهير انه بكّر على هرم في الغداة كي يمنعه من العطاء ، فوجد عدّاله على الكرم قائمين عليه . ومؤدى الكناية ان ذلك الرجل دأب على العطاء ، يستيقظ له قبل الفجر ليستهل به ، وقد دأب على ذلك

حتى عرف عنه وبات العذال أنفسهم يبكرون مثله كي يمنعه من هدر ماله دون تحسب . ثم ان العواذل استهلكوا غاية القول والعذل دون ان يفلحوا ، فأسقط بأيديهم وخلفوه على كرمه الذي استحال الى ما يشبه الرزية . من عظمه وتكاثره واستمراره . فالكناية بذلك تقتبس من الواقع كالتشبيه والاستعارة الخاصة الأهم والأظهر وتتمادى عليها لتوفي الى غاية النفس والخلق منها . والكناية تدنو الى الرمز لأنها تتخذ من الواقع مدلوله الخاص به ، الا أنها تقصر عن الرمز لأنها تتخير المعنى الواضح الجلي المؤثوق بالواقع بالعرف والعادة . وقيام العواذل لدى الممدوح في الغداة المبكرة ليس له الا معنى واحد واضح وهو انه أصيب بمثل جنون العطاء حتى انه ليكاد الا ينام عنه .

وأياً ما كانت الحال تشبيهاً واستعارةً وكنايةً ، فان التمرس بالفن يؤكد على ان الواقع الواقعي هو أدنى بكثير من السورة التي تعترى النفس منه وانه لا بد من الاضافة اليه والحذف منه والغلو ببعض خصائصه حتى يحيا ويفقد قادراً على التعبير والافصاح والابلاغ .

ثم ان الفن احس بأن هذه الاساليب كلها قد نالت جزءاً كبيراً من الواقع ولكنها لم تستنفده لأن الانسان لا يرضى من دون المطلق النهائي غاية ، وان كان يستشرفه ويستشفه ولا يناله بل ينال جزءاً نسبياً منه . وذلك هو باعث التقدم في الحضارات : نزعة المطلق والنهائية وكأن الناسوت يسعى من خلال الفن الى ادراك اللاهوت او أي شيء منه . وهكذا عاد وحاول ان يتقصى ويمعن في الواقع وان ينزل في أعماقه الى أقصى مما بلغت التشابيه والاستعارات او الكنايات ، فعرف الرمز وهو متحول من الكناية ، الا انه لا يقتصر مثلها على الدلالة العرفية المعروفة بل انه يتحرى عما لم يعرف ولم يحدد ولم يجر عليه التداول ، فاستبطن الواقع ونفاه عن الحقيقة واعتبر ان الحقيقة لا تنال الا اذا فضت طينة الواقع ونزع قناعه واستسر الانسان الروح القابعة فيه او ما وراءه . وهكذا فان الكناية اذا سمت وتجاوزت الظاهر الى المضمّر ، فإنها ترتقي الى

الرمز ، كما ان الرمز اذا ما تدنى وفشل واقعى ، فانه يستحيل الى كناية مازال الواقع يفرض ماهيته عليها . وما دام الواقع المادي جاثماً ورايضاً هناك ، فان الشاعر يحتضنه في رمزيته وينزله في ضميره ويهبه من ثقافته وتجربته حتى يحلّ فيه ويتوحد معه . فالرمزية هي احتواء للواقع كله في الروح ومنحه البعد الروحي المبدع وحده بالنسبة لجماعة ذلك المذهب .

وربما تأثرت هذه النظرية بمذهب فرويد ومن اليه في الوعي واللاوعي حيث نُقيصَ العقل الديكارتي ونظرية الوعي اللاحقة به وتبين ان القوى الفاعلة في النفس ليست القوى والمؤثرات الواضحة الجلية وانما هي الغرائز والعواطف والنوازع المكبوتة وان حول دائرة الوعي الجلية تقوم هالات من المشاعر المنهمرة كالرذاذ والتي لا قبل للوعي بادراكها . ففي الانسان ذاتان على الأقل : الذات السطحية ، وهي الذات الخارجية التي تفهم وتتفاهم وتتعامل مع الأرقام والأحجام والمقاييس وذات عميقة وهي ذات الانفعالات والغرائز وهي دوّارة ، حائلة ، لا تتشابه فيها لحظة مع الاخرى ، بل انها مفعمة بالتشويش والتناقض والردة والتقمص والتداخل والتأخذ . وهكذا عساد الوعي صنواً للواقع واللاوعي صنواً للفن .

وكما جعل البرناسيون النحت المثال الاعلى للفن ، فقد تحول عنه الرمزيون وجعلوا الموسيقى المثال الاعلى ، ذاك ان الموسيقى هي الفن الذي يعبر بالأنغام الموحية والحالة في النفس وليس عبر الالفاظ والمعاني والافكار الصادرة عن الوعي . الموسيقى هي الذروة لأنها تعبر فيما هي تعبر باللاوضوح . وقد خيل الى بعض الرمزيين ان الحقيقة ذاتها ليست سوى نغم وان كل معنى هو حالة نفسية فاشلة متنازلة عمياء . وكان فرلين يقول : «الموسيقى قبل اي شيء» . ويقتضي التوصل بالالفاظ مع كثير مسن الاحتقار والزراية كسي تكتسي بالاهداب والهالات . والرمزيون لا يتخيرون اللفظة للمعنى الذي تؤديه بقدر

ما يتخبرونها للنغم الذي تبثه . انها اشبه بوتر داخلي يصدح في أعماق التجربة . ولقد نوع الرمزيون الأوزان والقوافي وتقصوا وأمعنوا ليدركوا تلك النغمة الداخلية والروحية التي تحتضن كل تجربة وتمهد لها في الانسان لان النغم ينحدر الوحي والذهن والحس ويدع الروح تتحرر ويدع الانسان اشد تقبلاً للانفعال والنشوة . وهكذا فان الشاعر الرمزي يكون عند النظم وعندما يدر له الوحي ، اذا كان ثمة وحي ، في حالة من التألف بين نفسه وبين الكون عبر النغم الذي يعبر بالنشوة وليس بالوضوح . النغم هو معيار الروح بل انه هو وحده مظهرها وبابها . والنغم الذي يسح وينهاك في القصيدة ليس سوى بقايا ذلك النغم الكلي الذي كان ملتبساً مع الحقيقة ذاتها .

ومن ذلك كله اتصفت بعض التجارب الرمزية بالغموض . وهم يحسبون ان الغموض ليس أمراً طارئاً على الشعر ، بل انه امر ملازم لطبيعته ، لان النفس غامضة والتجربة غامضة فكيف يفسر عنها بالوضوح دون ان تندثر وتندحر وتتغفى . والغموض ليس الابهام المتعمد بل انه تلك الغلالة الشفافة التي تراءى الاشياء من قلبها او انها مثل مياه الغدير عميقة وجلية . واستتبع ذلك كله المنزع الجمالي ، السليبي يتوسل شتى التعاويل والنكت البيانية والايقاعات والانغام والالوان ينتظمها في لوحة القصيدة بحيث اذا سقط منها لفظ او بيت اختلت كلها .

واذا كان الأدب العربي القديم قد عرف الاتجاهات الكلاسيكية والرومانسية والبرناسية بالبداهة والعفوية ، فانه خطر كذلك ببعض الفلذات الرمزية في لحظات ابداعية متفوقة وحائرة في الآن معاً . ولم يكن مقدراً للجاهلي المشبث في اهاب الواقع والثرية أن يتخطى المراحل المتعددة التي تقضيها الرمزية متجاوزاً التشبيه والاستعارة والكناية ليردم هوة الواقع ويسمو عليه . ومع ذلك فاننا قد ما نسعشع شيئاً من ذلك الأمر في بعض اللمع التي وردت في

في شعر امرئ القيس وبخاصة في وصفه لليل والتوحيد بين سدوله والهموم في السواد وكأنه رأى لون الهموم والهموم لا ترى الا في نوع من الاستشراق بل الاشراق الرمزي . وكل مرة يشاهد الشاعر الحالة النفسية في مشهد حسي ، مخلوق ، فان شيئاً من الرمزية يتحقق له . ومثل ذلك في وصف ساق حبيبته اذ قرنه بالقصب المروي ، وكأنه ألّف بين حاسي البصر في تألق الساق واللمس في نداوته وطراوته . الا ان ذلك كله لا يعول عليه وان كانت الغنائية الشجية في بعض قصائد النابغة قد توفى الى النغم الروحي الرمزي . وفي العصر العباسي تكاثرت الملح واللمع الرمزية نسبياً من قدرة النفس على احتواء الواقع واستبطانه وخلقه . وكان بشار ينزع من حاسة الى اخرى ، يبصر ما يسمعه كما في قوله عن حديث الجارية انه مثل قطع الرياض المكسوة بالزهر . بل انه ربما امعن في ذلك وفرق بين ألوانه كقوله :

وحديث كأنه قطع الروض وفيـــــــــه الحمراء والصفراء
إلا ان أداة التشبيه كانت تخطف ثمة وتمنع التوحد والحلولية وكأن الشاعر اصاب رمزاً جزئياً . الا ان ابن الرومي تجاوز الشكلية التشبيهية في قوله واصفاً مكر أبي القاسم الشطرنجي في لعبه :

لك مكر يدبّ في الناس أخفى من دبيب الغذاء في الأعضاء
أو دبيب الملل في مستهامين الى غاية البغضاء

ولقد شاهد الشاعر المكر بأمّ عينيه ، وكأنه يدبّ ديباً ويسعى سعياً خفياً . وتلك فلذة رمزية لانه شاهد عبر الحس ما كانت تهجس به النفس . وفي البديع الذي تعاظم غالباً في شعر أبي تمام تنجم فلذة او فلذات شبه رمزية كما في قوله واصفاً حلم الممدوح :

رقيق حواشي الحلم ، لو أن حلمه بكفيلك ، مسا ماريت في انه برّد
ومشاهدة الحلم عبر البرد الموشى لا تم الا في الرؤيا الرمزية .

الا ان ذلك كله لا يعول عليه اذ لم يستقم في مذهب ولم يجر على خطة تغلبت على ما دونها كما هو الأمر في عصرنا . وفي الشعر المعاصر كانت الرمزية من المذاهب التي استحدثت بفعل التفاعل مع الغرب ولم تقدر لها العبقرية النامية من الداخل لاحتضانها ، ذاك ان الرمزية تقتضي ، بخلاف سائر المذاهب ، حالة او ذروة روحية تكاد لا تتحقق الا في الانبياء والاولياء ومن اليهم لانها تعرض لغيب النفس والاشياء . وكان الشاعر اللبناني اديب مظهر الذي اسهبنا في الحديث عنه في الجزء الثالث من هذه السلسلة قد اطلع على المذهب الرمزي الغربي من خلال امرأة احبها وكانت تتقن الفرنسية وتشغف بالشعر غايصة الشغف وتروى منه وتتفقه بأحواله ونظرياته وتتلوها على مسامع اديب ، فيطرب لها وينوب حماساً . كانت تتلو عليه شعر بودلير ورانبو خاصة وشعر البير سامان ، وهو من الرمزيين الانحطاطيين كما يدعون في فرنسا لأنه وقد في ذيل الرمزيين الكبار أمثال مالرميه وفرلين وبودلير ومن اليهم . وسرعان ما نظم اديب مظهر الشعر الآخر ، منقطعاً عن الشعر الخطابي والطربي الذي استهل به مطلع عهده في الشباب وكانت المناسبة تغاويه وتهدره كما هو شأنها في شعر شوقي والمطران . وحين أطلق شعره في الناس تهولوا منه ونموه الى الاسراف والمماحكة والافتعال والافتراء واولى تجاربه في ذلك جاءت في قوله :

ونفسي وقد هاج المساء كمينها وثارَت شكايها لمرّ النياسم
كميَّتٍ أحس الصخر فوق ضلوعه فصعدَ في عينيه همس الجماجم

ومن البين ان هذين البيتين نظمها في حالة ما فوق الوعي . فكيف يحس الميت بالصخر وكيف يصعد همس الجماجم من عينيه . ذاك ان أديباً كان قد تجاوز المرحلة التقريرية التي تنسب الاشياء الى ما تنسب اليه في الواقع وتوحدت الحواس الرمزية في وحدة نفسية وباتت العين تسمع تماماً كالأذن . وتوحيد الحواس في وحدة الحاسة النفسية الواحدة كان من مقومات الرمزية الكبرى . ومن ذلك ايضاً قوله : « أعد على نفسي نشيد السكون » او قوله : « حلو

كمرّ النسيم الاسود» مما قدمنا ذكره في الجزء الثالث ولا جدوى من تكراره وعلى القارئ ان يعود اليه لاستكمال غايته من شعر هذا الشاعر . وتلقف التجربة اثره شاعر فلذ نهد فجأة في لبنان وهو سعيد عقل وكانت قصائده التي نشرت في مطلع عهده في مجلات المشرق والمعرض والمكشوف آية من البلدة ترنح لها معاصروه . وكانت قصيدة سمراء احلى هذه البواكير حيث يقول :

سمراء يا حلُّمَ الطفولةُ وتمنع الشفة البخيلةُ
قلبي مليءً بالفراغِ الخلوِ فاجتنبني دخولهُ
سمراء ظلي لسدةُ بين اللذائِلِ مستحيلةُ
ظلي على شفتي شوقهما وفي جفني ذهولهُ

ثم انه أردف ذلك كله بقصيدة مطولة هي المجادلة وقد استهلها بالقول :
هدأة تمتمت وحلسم أضاء في محيا مغروقِ نغماء
ترأى فيه الأمانى بيضاء وتنفى عبر الرؤى زرقاء
ومن البين ان الشاعر كان يشاهد الألوان النفسية التي لا تشاهد . فمن الأمانى ما هي بيضاء ومنها ما هي زرقاء وكيف يكون ذلك ؟ لم يفهم القراء عصرئذ وان كانوا قد أحسوا ان في ذلك الشعر بُعداً لم يدركوه قبلاً . ومشاهدة اللون النفسي هي خاصة رمزية كما قدمنا . ثم انه يردف في تلك القصيدة :

وتعزّي خدان عسن شفقٍ رحبٍ قرير السنا قرير التناجسي
في مدى النغمة الحنو مراميه الخوافي وفي مدى الابتهاج

وكان سعيد في ذلك كله يقتحم اسوار للعالم الحسي والعالم النفسي جميعاً ويوحد بينهما ويجعل الحالة النفسية مشبهاً به ويبصر مدى الابتهاج ومدى النغمة والتناغم والتآلف في أعماق الوجه . وقد نال بذلك الطرفة الرمزية الفعلية من اهتمامه للمادة وطيبها طي نفسه واخراجها من ثمة وكأنها مادة روحية

حسية في آن معاً . ومسرحية بنت يفتاح التي طواها لأنها تتغنى بعظمة يفتاح
الاسرائيلي وانتصاره على بني جلعاد ان تلك المسرحية حافلة بالأبيات والمقاطع
التي تتصف بالصفة الرمزية ومثلها قدموس حيث يقول مثلاً :

واذكارا كالطلّ ينعش نفسي كلما طوقت يدك شحوبي
ويمثل الذكرى بالقول :

ملء عيني عنك لوحة حسب بلبل جيد على البال كراً

فتطويق الشحوب والبلبل الذي يكر على البال كانا من آيات هذه الرمزية
الجديدة . الا ان سعيداً أنهمر فيما بعد عبر الدهنيات العقلية وظل يغترف من
عمود الشعر القديم في غزل لا يستقيم امره غالباً اذ ظل يترنم عبره بالأس
والياسمين والبان والورد وما الى ذلك في وجه المرأة وقدها . ورغبته في العمق
تعقدت بالذهنية في اكثر الاحيان . ولبشر فارس وصلاح لبكي ويوسف
غصوب فضلاً عن أبي شبكة فلذات رمزية ، الا أنها كانت طارئة ، لا
تؤثر ؛ هذا وان الشعر القديم عند العرب ربما احتوى على بعض الرموز
الجماعية التي تتعدى مجال الكناية وذلك حين يقرن الفرس او الناقة بالحمار
الوحشي او الثور الوحشي . ففي الظاهر تقوم ثمة كناية عن السرعة وشدة
الاحتمال في العدو . الا انه يتمادى على ذلك ويمثل الحمار وهو يضرب في
القلوات متحريراً عن الماء ، وحين يدركه تنطلق عليه سهام الصيادين او تهجم
عليه كلابهم ويحس بأنياب الموت بين جنبيه . وبذلك تتحول الكناية المسطحة
على السرعة والشدة الى رمز شبه جماعي في التنازع بين الحياة والموت ومن
خلاله يتمثل صراع الانسان في سبيل الوجود والانتصار على عاهات القدر
الغبية وشبه المحتممة . وقد يقوم ذلك في البقرة التي سنحت منها غفلة فضيحت
فريرها الذي افترسته الذئاب وجعلت تعدو ستة ايام تحرياً عنه ، هالمة ،
منكوبة ، متوحدة تنبذ ركناً في جلع شجرة او في كهف والبرق يلتمع

بخطفه عليها والرعد يقصف من دونها وتنهمر عليها السيول وكأن الطبيعة
في قدرها وعناصرها تألبت واحتشدت كلها عليها لتودي بها . انها تجربة
الهلاك والتوحد في قبضة الوجود . ولقد استعاد ابو ذؤيب الهذلي هذه الرموز
الجماعية في قصيدته العينية عبر العصر الاسلامي وأوفى منها الى غايتها
القصوى . بل مسا لنا لا نتخذ ما هو ايسر من ذلك ، اي المرأة التي افتتن بها
الجاهلي أي افتتان وضفر لها غاية العافية والجمال والرونق والشهوة . وقد
قام وصفها على الملامح الجزئية ، وعلى التشابيه والاستعارات والكنائيات ،
الا انها تتصافر كلها لتقيم ذلك الرمز الكلي الجماعي في التعبير الأصم اللاواعي
الذي كان يوهم الجاهلي من خلال المرأة المتعافية بأن الوجود تخلص من عاهاته
وان كمال المرأة في الجمال والعافية وتضرم الشهوة انما هو تأكيد على ان الحياة
أقبلت وتفاءلت وتخلصت من الضرورة والحاجة . وقد لا يعدو ذلك رمز
التغني والاشادة بشرب الخمرة . ففي احتسائها كان الجاهلي يحس بأنه لم يعد
قائماً في حكم المنفعة كالطعام واحتساء الماء بل انه تحرر من ذلك وعاد الطعام
والشراب من بديهيات الحياة التي لا تقتضي جهداً وكفاساً وقد تفرغ للمتعة
بعد ان كان مرتبهاً للمنفعة . واذا صح ما نذهب اليه من هذا القبيل فان لامية
الشفري تكون حافلة بالرموز الجماعية كما قدمنا في الجزء الاول من هذه
السلسلة . وقد نمضي في التحري عن مثال هذه الفلذات فنعثر على كثير منها ،
وقد استبطنها ضمير الشاعر ونزع منها ومن معاناته الواعية لها الى التعبير
المتكتم الأصم عن تنازع الوجود وسعيه الى نوع من المطلق الذي يوهمه بأنه
سيد ذاته وانه يوشك ان يكون البداية والنهاية فيها .

وفي الشعر الحديث تقوم رموز جماعية كثيرة وبخاصة في شعر بدر شاكر
السياب وخليل الحاوي وعبد الوهاب البياتي ومن اليهم وسوف نلمح اليها في
حينها . الا ان القصيدة الحديثة كما بدت عند هؤلاء ليست قصيدة مذهبية . فهي

ليست كلاسيكية ولا رومنسية ولا برناسية ولا رمزية ولا سريالية وانما هي تنتمي الى هذه المذاهب جميعاً وفقاً ليقين الكاتب والتجربة التي يعاينها . انهم يسعون الى ان يكونوا ابناء ذواتهم ، يصمدون عن يقينهم الخاص بهم بعد ان غدوه بالمعاناة والثقافة والحدس المبدع .

ولقد عاصر هؤلاء المذهب السريالي وكما صحب سعيد عقل المذهب الرمزي وابو شبكة والشابي المذهب الرومنسي ، فان هؤلاء صحبوا المذهب السريالي وقد أفادوا منه دون ان يستعبدوا له ويقترفوا على نظريته خطوة خطوة .

الدادية السريالية :

والسريالية مذهب انتشر في الغرب اثر الرمزية واثر الدادية التي مهدت له . قامت الدادية بين الحرب العالمية الاولى والثانية . وكما يتم عنه اسمها الذي ليس له معنى ، فانها صدرت عن نزعة الحادية عامة بالقيم والمعاني بعد ان كابد اصحابها هول الحرب والقتل والدمار واعتقدوا ان حضارة العقل التي قامت قبلاً كانت حضارة مشوهة لانها هي التي ساقطت الانسان وأدت به الى هذه المجازر . ولقد عثر على هذه اللفظة بعض المفكرين في أحد المقاهي في زوريخ واتفقوا على تبنيها للتدليل على مذهبهم الانكاري الاحادي العام . ولقد تنكر هؤلاء كلهم لمعاني الوطن والبطولة والحرية والأخوة والمساواة والدين والحرية واعتبروها باطلة زائفة ومغررة ، وكانوا يعتقدون ان الفن لا يتحقق وحسب بالتعبير او بالتأليف ، بل ان الدادية الفنية هي شيء من لحم ودم ، انها تقوم وتتحقق بالتصرف او القول والتصدي للمسلمات الاجتماعية المزورة التي استخدمت الانسان وزورت سيرته ومسيرته عبر الزمن واستعبدته بلا طائل . وربما دعا هؤلاء للعودة الى الطبيعة البرية ليعانقوا من خلال الاندفاع الحيوي عالم الغريزة المعصومة وكانوا يؤثرون الملائكة على الفن واذا

ما حاول احدهم كما فعل فاشيه ان يلقي محاضرة ، فانه كان يطلق عبارات نارية ويدور على ذاته دورات ويشتم الحاضرين ويرحل .

واذا كانت الدادية لم تبتدع آثاراً أدبية ماثورة فذلك لأنها كانت سريعة التولي وقد حلت محلها واستكملتها وحقت غايتها السريالية . وكان اندريه بريتون زعيم السريالية يقول ان تعاليم دادا هي محتواة في قلبي وفي ضمير السريالية . فما هي هذه السريالية ؟ كان هؤلاء يتبنون رانبو جداً لهم لأنه قال بتحطيم جدار الخواص وخبطها بعضاً ببعض وكانت السفينة السكرى مطلع العهد السريالي . ورانبو هذا نظم الشعر في الرابعة عشرة حتى السابعة عشرة وأعطى فيه آيات ما زالت تؤثر حتى يومنا هذا . وهو القائل : « أريد ان أكون القاتل والمجرم والساحر والعراف والملعون والمجنون » . وقد أفادت السريالية من هذه العناصر كلها لتحقيق أهدافها . فالسرياليون يعتبرون ان كل ما هو واقعي وعقلي ومنطقي وتقريرى وواضح ومتفق عليه ليس سوى تنازل عن الحقيقة الفعلية ، وهو تزوير محض والحقيقة ليست متهادنة ولا تقريرية ولا واضحة ، أنها اشبه ما تكون بالمانيا اي حالة الجنون حيث تثبت الافكار وتتآكل وترسم الاشباح وتقوم مقام الحقائق . وهي اشبه ايضاً بعالم الافيون والمخدرات والحشيش ، اي أنها نوع من الهلوسة المتناهية الكلية . ولعل الأمر الذي يماثلها غاية المماثلة هو الحلم الليلي في هذيانه وانفراطه المنطقي ونزوعه من حالة الى اخرى وتداخل الاحوال فيه والعناصر وتعفي حدود الممكن والمستحيل . انه عالم التشويش البدائي الاول الذي لا رابط له ولا مانع فيه . ومن ذلك كله تحولت الفنية السريالية الى القول بان أعظم الشعر ما كان آلياً ، لا مراجعة ولا تصميم فيه ولا تحككاً للمعاني والصور ولا ضبطاً لها . النفس المنهمرة على سجيتها وقد تضعضت وانساقث اثر غفلتها فتناثرت احوالها وتشظت ومضت في كل جهة . وربما كانت افضل قصيدة هي التي تتولد من قصاصات شتى

من صفحات الجرائد تجمع بعضاً مع البعض الآخر حسب الصدفة والاتفاق،
إنها الآلية الكبرى التي تتم في تلك اللحظة .

وهكذا فبعد أن اعتري الرومنسيون الواقع بانفعالاتهم وطفغسوا عليه
بمشاعرهم ، عاد البرناسيون ومنحوه ماهيته المستقلة ثم إن الرمزيين استبطنوه
واكتشفوا روحه وحين وفد السرياليون فإنهم انكروه انكاراً تاماً وتهتكوا به
ومزقوه أرباً ونثروا أشلاءه في كل اتجاه . ما دام الواقع الواقعي الخارجي
صامداً أو ما دامت ملامح منه قائمة وصامدة ، فإن للفن يستحيل وحين يعتمد
الفنان إلى ما فوق الواقع فإنه بتلك الوسيلة وحسب يدرك الواقع العميق يدرك
حقيقة الواقع . وقد أنف هؤلاء من أدوات التشبيه والاستعارات واعتبروها
من سقط المتاع الفني وسخروا من الوصف والرصف ومن الأوزان والقوافي
وكل قيد يقيد النفس اللاهية الثائرة على مقام القواعد الفنية التي كمت فيها
دهراً طويلاً . فالسريالية هي محاولة لقتل الوعي الديكارتى والاجهاز عليه
اجهازاً كلياً ونهائياً ليتحرر الإنسان من العقل ومن كل مفهوم ثابت ومقرر.
والفن هو هدم للعالم وابتناء له بالتشويش والقوضى واللابرنت النفسي .

وليس في الشعر القديم ملامح وتبل من هذه المدرسة الفنية إذ كان الواقع
يستعبد الشاعر ابداً . وما أورده امرؤ القيس وزهير وسائر الوصافين القدماء
من ملامح مجزوة في وصف الفرس والناقة والمرأة والخمرة وكل أمر آخر
لا يقع في باب السريالية بل إنه يناقضها تمام التناقض لأن هؤلاء حاولوا مسن
خلال تلك الملامح المجزوة أن يبتنوا الواقع وأن يكسوه . وفي الشعر المعاصر
نقع على فلذات منها عند البياتي وخاصة بعد مرحلته الأولى في قصائد سوق
القرية وأباريق مهشمة حيث يقول :

الله والأفق المنور والعبيد

يتحسسون قيودهم :

شيّد مدائنك الغداة

بالقرب من بركان فيزوف ولا تقنع

بما دون النجوم

وليضرم الحب العنيف

في قلبك النيران والفرح العميق

والبائعون نسورهم يتصورون

جوعاً وأشباه الرجال

عور العيون

في مفرق الطرق الحديدية حائرون :

« لا بد للخفاش من ليل وان طلع الصباح

والشاة تنسى وجه راعيها العجوز

وعلى ابيه الابن ، والخبز المبلل بالدموع

طعم الرماد له وعين من زجاج

في رأس قزم تذكر الضوء الطليق

وأرامل يتبعن أشباه الرجال

تحت السماء بلا غد وبلا قيود

والله والأفق المنور والعبيد

يتحسسون قيودهم :

نبع جديد

نبع تفجر في موات حياتنا

نبع جديد

فليدفن الأموات موتاهم
وتكتسح السهول
هذي الاباريق القبيحة والطبول
ولتفتح الأبواب للشمس الوضيئة والربيع .

هذه القصيدة تتسم بقليل او كثير من الايقاع السريالي من تشرذم الصور وتشردها وامتناع الترابط الظاهر وانعدام السياق وكأنها اشبه ما تكون بشريط من الصور شبه الفاذية . لا شك ان السريالية هي اوغل من ذلك وأشد تفككاً وانهماراً في اللاوعي . الا انها مع ذلك تمثل مرحلة انتقالية من التعبير المتلازم المتتابع الصقيل الى التجربة التي تنفجر وتتفجى في المعاني والصور والملاحم المجزوءة والمنثورة . ولسوف نعود الى مثل هذه القصائد في النماذج التحليلية التي نقدمها من الشعر الحديث . ولخليل حاوي مثل هذا الايقاع دون ان يوغل فيه كما في قصيدة « دعوى قديمة » حيث يقول :

ضجة الطاحونة الحمراء
ضباب التبغ والحمرة والحمى اللثيمة
غصني الحرى لفخذ وجريمه
وارتخاء الشفة السفلى على الشهوة
والرعب متى شُدَّت يدا «نينا» الشهية
وأنا ثوب بلا ظل بلا ضوء
سوى البسمة في عيني
تستعطي التحية
ضعف أعصابي ارتفاع الضغط
والحمى اللثيمة

غصني الحري على مرضعة الأمس الرحيمه
حضنها كهف من الصفصاف
ريان الظلال

ان لفح الشمس يخفي
اللفن والحاجب في جرد الجبال
زندها التف على اعناقنا
سمرنا في حنوة الظل محال
ضحك اطفال سرير دافئ حلم
حكايات النار ، أعياد وليمه
ما جرى بعد الوليمه

للرياحين الصغار
أترى تهويم بعد الظهر هومنا
أفقتنا سرب غربان كبار
في بقايا شعرنا يزهر وهج الثلج
ادغالا على الصحراء تلتف اطار
حلوة الحي

ترى من مط تديبها الى البطن
والوى أنفها منقار بومه
كيف لا يدوي ويحتج الصدى يدوي جريمه
أنها دعوى قديمه
عفت في سلة المهملات
ما لها قاع وفيها مارد
يبتلع الحق الموات

فالتجربة الماثلة ثمة متفككة ظاهراً وقائمة على نثرات من الواقع متناثرة في كل اتجاه وليس من ضابط منطقي خارجي يؤمها ويؤلف بينها . الا ان تلك النثرات تتصافر في الوعي واللاوعي لتعبر عن تجربة الزمن المحيل بالهرم والقبح والموت .

القصيدة الحديثة :

إلا ان القصيدة الحديثة باتت تتصف بخصائص فائقة أفادت من المذاهب الفنية المتعددة التي سلفت قبلاً وقد صهرتها ووحدها وخلصت منها الى عمود جديد للشعر الابداعي . ومما تبنته وأفادت منه تلك القصيدة الحديثة الرمز الاسطوري . وقد كانت الاسطورة منذ زمنها الاول التجربة الفنية الكبرى لأنها عبرت عن حقائق الوجود بالمعاناة الحرة من كل قيد وكانت تقبل العقل، فاهتدت الى المظاهر والاحداث الموحية التي تدرك أقصى ابعاد النفس والحياة والقدر . وكل اسطورة او ميثوس ، كما يسميها الاغريق ، كانت أشبهه بقصيدة عبرت عن معاناة وجودية حتمية . وفضيلة الاسطورة انها توحد النفس في قواها كلها ولا تتقيد بقيد مجاني ونظري وليست محدودة بالقواعد الخارجية التي تطرأ في زمن الحضارة وهي في رمزياتها ترفع الآتي والجزئي والعابر الى الكلي والنهائي والدائم كما انها تحمل عبر الزمن الحالات والانفعالات الشعورية التي لا حد لها ، فتحيل من ذلك الذكريات وتهب التجربة اليقين الحاسم . فلو اتخذنا مثلاً ادونيس وهو من النماذج الاسطورية التي أفاد منها الشعر وقد تمثل من خلاله رمز البعث وانتصار الحياة على الموت والحسن على القبح والخير على الشر ، وقد كان انتصاراً حتمياً من رحم الفصول والتراب والخلود . فأدونيس هذا يرفد الشعر بنوع من الرؤيا الكلية والنهائية واليقينية وكأنه خلاصة الزمن عبر العصور . واذا كان الشعر يعتمد اللفظة الواحدة

المفردة فان اللفظة الاسطورية مثل عشتار وادونيس وايزيس وهي الفاظ مفردة مباشرة ، ان تلك اللفظة تحمل حشداً لا نهائياً من المعاني والذكريات وأنواع المعاناة مما يدع الشعور في حالة الذهول التي هي أحق بالتعبير عن الحالة الداخلية التي يستبطنها الانسان . ولقد ترد الاسطورة كلمحة في بيت او مقطع جزئي وقد تغشى القصيدة كلها ، الا انها في الاحوال جميعها تمبها البعد الماورائي والبعد الوجودي الفعلي والايحائية اللامتناهية وتمكن الشاعر من استعادة حالة البكارة الاولى في صلته بالحياة والكون ونفسه وتقضي على لعنة العقل المتربص بالروح والسذي يحجمها ويهزمها في قمقمه العقيم . الرمز الاسطوري يعيد الانسان الى حالة البداءة البهية حين كانت المشاعر تتحول في خياله الى صور دون ان تعبر في أجهزة التقنين العقلي . انها استعادة لحالة الدهشة الاولى امام الاشياء التي تدجنت وتعفنت وماتت في مستنقع الخواص والالفة والاعراف . وحين تتحد التجربة بالرمز الاسطوري فانها تنزع من الذاتية المغرقة الى نوع من الموضوعية التي تشتمل على حرارة الذاتية وتمبها فضلاً عن ذلك القدرة على الاقتناع والتي تتصف بها الحقائق العامة .

ومما اتصفت به التجربة في القصيدة الحديثة توسل اللفظة في عيار مياين للشعر القديم . وقد كان ذلك الشعر يتخذ من اللفظة معناها والشعر الحديث يتخذ منها تاريخاً ، القديم يأخذ الجانب الحسي الساطع ولم يتوسل من مظاهر الوجود الا تلك التي تألق فيها شكل ما كمادة للتشبيه : الورد في التورد والعافية والليل في السواد والصبح في الجمال وما الى ذلك . الا ان الشاعر الحديث يتخذ اللفظة في وظيفتها الوجودية ومن تعاملها مع النفس التي تسعى الى تحقيق ذاتها ، وبذلك تكتسب بعداً بل أبعاداً جديدة . فالقمح لم يكن مادة للتشبيه والاستعارة قديماً لأنه لا يتصف بالجمال الشكلي المثير وكذلك الملح فهو بلا شكل . ومع ذلك ، فان الشاعر الحديث يتوسل هاتين الظاهرتين بأعمق مما توسل بهما او بسواهما الشعر القديم . القمح يغدو رمز الخصب والملح رمز العقم . القمح

رمز التفاؤل والعطاء وخير الطبيعة والعناية الغامضة التي تتكفل بالبشر والملح
المادة التي اذا حلت في مكان كانت نذيراً بالشؤم والعقم والهلاك . والشاعر
القديم اتخذ الحقل مثلاً في روعة منظره وزهوره والشاعر الحديث يسمع وقع
الخطى عبر الحقول كما يقول السياب فيدرك من ذلك بأن الحياة أقوى من
الموت وانها لا تموت قط . خطى الاحياء في الحقول ثم عسن انتصار الخير
والخصب على العقم والبشر والموت .

ويقول خليل الخلوي : « وكفاني ان لي اطفال اصحابي ولي في حبههم خمر
وزاد » . والاطفال ليسوا ثمة مادة رومنسية سيالة في جمالهم وعفويتهم
وبرائتهم وانما هم رمز البعث والتجدد وانتصار الحياة الحتمي على قوى
الهلاك والظلمة في الوجود . والخمر والزاد ليسا أداتي طعام وشراب وانما هما
رمز الاكتفاء والتحرر من ضرورات الوجود . وسوف نقع على مماثلات
لذلك كله خلال دراستنا لشعر هذين الشاعرين وسواهما .

والقصيدة الحديثة تتباين في الوحدة العضوية واسقاط المراحل الرئيسية
والسردية . تعبر القصيدة عسير مقاطع وهي في الآن ذاته مراحل في تطور
التجربة ونموها . وهذه المراحل تجسد المعاناة التي يتطور الشاعر من قلبها ليدرك
الحقيقة ويتبلج له فجرها . ذلك ان القصيدة الحديثة لم تعد أزجالاً تثنى ولا
خطابية تضخمية تتعاطم بلذاتها ولا اية طريفة تصطبخب في الآذان وتبارح دون
طائل . بل انها نوع من الدراسة العميقة التي تتماهى وتتجول في كل اتجاه
وتلم بكل احتمال وتعبر في أزمة وتصل الى نهاية ما يقتنع بها الشاعر . ومن
ذلك تتجه القصيدة الى البناء السمفوني الذي يتولد من الكيان العام للقصيدة
ومن تداخل الاحوال والتقمصات .

الا ان القضية الكبرى التي خصت بها ، فهي انها تنكبت عمن الوصفية
القديمة وعن الاعتقاد بأن معاني الشعر محدودة ومستنفدة وان الشاعر لا يؤدي

من خلالها الا فضيلة الشكل الطارئ . الشعراء المحدثون يعتبرون ان المظاهر اشبه ما تكون بوتر يحمل في قلبه آلاف الانغام الحاجة وهي ترقب من يفك عقلاها ويطلقها . وكان هذا الاعتقاد باباً للتجديد اذ تكشف للشاعر ابعاد جديدة من تولي الاشياء في مضمونها الوجودي وصلتها بنجاة الحياة وكرامتها ومجدها . والشعر الحديث في مستوياته العليا ليس مرتبطاً بالمناسبة القديمة التي كانت توثق عنق القصيدة وتشد بها الى الموضوع الآتي والجزئي . وقد كانت قصائد المدح والهجاء والثناء مرتبطة بأشخاص بأعينهم وفي الشعر الوطني او السياسي كانت القصيدة تنفجر وتلهب حماساً وتغرق في التفاصيل والجزئيات الثرية التي تنسلل اليها وتمتطيها من اقتحام الاحداث الواقعية عليها وارتباطها للسرد والنقل . وفي الشعر الحديث باتت مناسبة القصيدة تنبعث من ذاتها او من الحياة ومن التأمل ومن الكون ، انها القصيدة التي لا باعث لها الا ان تكون وتجهض رحم النفس وتمكن للولادة الفعلية . فقد تعبر بالشاعر الحديث مناسبة ما ، وتسمي به وتثيره بمثل الاثارة التي كان يتردى فيها الشاعر القديم : الا انه لا يستجيب لها لتوه ولا يرتجل عليها ولا يجهضها بالمعاني والصور الخطابية والطربية وانمسا يدفننها في ضميره ولاوعيه مع اخواتها من التجارب ومسح الاحوال والمعانيات الوجودية والنفسية ومع الخبرات الثقافية الفنية والانسانية ، وهي تكون هاجعة هناك في اللاوعي يتم نضجها العجيب في غفلة الشاعر ثم انها تدر له عبر قصيدة مطولة او سواها وتكمن في قلبها وتعبر عن ذاتها من خلالها . الشاعر الحديث يرتفع الى المبادئ والتجارب الكلية العامة وتكسبون المناسبات التي أثرت في وجدانه محتواة عبر شعره دون ان تطل عناوينها واسماؤها بأحداق نابية تقريرية ومتهادنة .

ولا بد لنا من التنويه في هذا الصدد بأن مشكلة المناسبة في الشعر ليست من لمشكلات الطارئة التي تعترى الشكل الخارجي واسلوب مواجهة الموضوع مما يقع في اختيار الشاعر . قضية المناسبة الفنية مرتبطة بكلية التجربة وجزئيتها

وآتيها وديمومتها وذاتيها وموضوعيتها . فالشاعر الحديث اذا ألمّ بتجربة لم يعد يكتفي بأن يلقي في ساحها ما يتيسر له من الأفكار والمشاعر الهاربة والمولية ولا يقبل الصدفة والاتفاق في النظم ، كما ان معانيه لم تعد معاني تراكبية تنزل بعضاً على البعض الآخر وتستوي وتنهار وترتفع من جديد . وكلية التجربة وشموليتها هما أمران جوهريان اذا ان الشاعر الحديث يستقطب التجربة في كل امكاناتها واحتمالاتها ولا يكتفي بما يتسقط عليه في البداية . بل لتقل ان الشاعر الحديث يدرس تجربته بل انه يدرس عليها بالتأمل والمعاناة والثقافة كما يحتضنها زمناً طويلاً في نفسه : يخلّيها ثم يرتد اليها ثم يخلّيها مسن جديد ويتقصى في التاريخ والاسطورة والحياة والكون والمجتمع وحين يشرع بالنظم فانه يصدر عما يشبه التصميم المضمّر للمراحل التي تمر بها القصيدة وتتكامل من قلبها . وهو لا يدعها وينتهي من أمرها ، الا بعد ان يحس بأنه استنفدها وأتى على أبعادها كلها وما يتوهم انه ناله من تلك الابعاد . وهكذا فان كلية التجربة هي سمة كبرى من سمات القصيدة المعاصرة . والشعراء المعاصرون يمتوتون ويرهقون وينفقون ايامهم ولياليهم ملحين في طلب التجربة الكلية التي اذا طالعها القارئ يحس بأنه لا يقال من بعد اكثر مما قيل . وهذه الكلية تنال بالموهبة الطبيعية والامكانية التي يتصف بها كل مبدع والتي من دونها تسفح جهوده في الهباء والفراغ . الا ان الموهبة لم تعد تفي بغرض الشعر المعاصر واذا ما اقتصر عليها فانه يطرب لمعان وتجارب قد عفى عليها الزمن وأكلها التقليد ، كما انه قد يطرب للمعاني الكبيرة الصياحة والالفاظ الضخمة كالوجود والكون ينيطهما بالتجارب الهزيلة القميئة مسفهاً الحقيقة الانسانية ومحولاً الشعر الى أداة تخريب لأداة العقل وتشويه حقائق الوجود . ولقد كانت آفة نزار قباني وسعيد عقل ومن اليهما انهما عمدا الى الخطابة المأثورة ولكنهما قنعاها وباتا يرودان افدح المعاني على انجس التجارب . فاذا فتحت حبيبة سعيد عينيها اطل الصباح وانتشر الضوء واذا اطبقتهما عم الظلام . والوجود والكون وما الى ذلك من الفاظ كبيرة تراها . وقد أوثقت بخفي حبيبة نزار وسعيد وعادا ألهية

لها تتلهم بها في عبثيتها التي بلا طائل . ولقد كان سعيد عقل من ذوي الثقافة ، ولقد قرأ في الجمال والفن والأدب والفلسفة كما ان تأملاته ومعاناته الخاصة كانت ترفده بما لم يقدر لنزار قباني . فتجربة سعيد اعنى وأعمق وأصمد . الا انه افتقد المعاناة الوجودية التي تدع الشعر في خدمة الحضارة والحياة والتقدم وأنفق عمره وهو يتغنى بامرأة وصفية وهمية لا جود لها ، يترجى حضورها وهي لا تحضر وينيط بها لوعة الكون ولحفة الطبيعة والنفس وكل ما اختزنته ثقافته من معان فلسفية وتجريدية فانه ينسبه الى تلك الحبيبة البائسة وهي غافلة عنه لا شأن لها به . واما نزار فانه ذو موهبة شعرية دون شك وقد كانت المرأة التي أحبها امرأة شبقية ووجدانية وامرأة موطوءة ومسحوقة ، كانت دمية وممتعة وهو في شعره ابنتى مثالا للمرأة التي هي اكثر حياة من المرأة الوثنية التي هم بها سعيد عقل ولم ينلها ، كما يبدو من شعره . فحبيبة نزار ذات جسد أكلول ونهم وعارم وصباح ولها همومها اليومية ومعاناتها البائسة من استغلال الرجل اياها . وتلك فضيلة تؤثر لنزار فقد جعل المرأة ابنة المنزل والشارع والمكتب وعندها هموم الزينة والمينيكور والثوب والثوب الآخر وهم الحنان وهم العشق بل الشهوة التي تقطن في جسدها وكأنها الف أفعى . الا انه مع ذلك لم تقدر له الثقافة العليا التي تنقل الموضوع من جزئيته ومن طروئه ومن ذاتيته الى نوع الكلية الموضوعية التي لا قيمة للشعر في عصرنا من دونها .

قلنا ان التجربة المعاصرة في الشعر تقتضي الثقافة المتوغلة وقد تكون ثقافة انسانية وجودية من معاناة الحضارة ومن انتصار الانسان على عاهات القدر والوجود ، وقد تكون على الحرية التي تدع الانسان يفعل أفعاله بفعله يبدأ من نفسه وينتهي اليها ، قد تكون في تخلصه من الحاجة والضرورة التي ترومه بأنه ليس قائماً بذاته في وجه الوجود بل انه مرتبط وموثوق بسواه وبال حاجات الحتمية التي تدع قدره زهيداً يسيراً وجد كي يشبع حاجات دنيا ، وقد تكون في سبيل المطلق السني يرفع الناسوت الى اللاهوت ، قد تكون في العدالة

الاجتماعية التي تدع الناس متكافلين متضامنين امام غباء الطبيعة ولعنة الحياة، قد تكون في الداء والزمن القاتل ببطء ، قد تكون في كل امر آخر . الا ان الصفة الفعلية والتي تدعها مبدعة هي الصفة الذاتية والوجودية والتي تحسول الافكار والتجارب الاخرى ومسا قيسه الشاعر عمن الآخرين في التاريخ والاسطورة والزمن القائم . تحولها جميعها الى مادة حية منصهرة في ذاته ومنحلة فيها . هي هو ، كما تقول المعتزلة . وبكلمة موجزة انها تلك التي تجعل تجربته الفنية المبدعة مثقفة والثقافة تنبع من قلبها وهي ذائبة ومتوارية فيها وليست مقحمة عليها من الخارج اقحاماً . ولنقل ان الشاعر الحديث يثقف تجربته يغورها ويعممها ويسترفد عليها حتى اذا نظم قصيدة جاءت في الذروة الفنية والثقافية وكان الشاعر يجري عسلى هامة عصره فيما وصل اليه ضميره من هموم وهو اجس وليس متخلفاً عن الركب يجري في ذيل القافلة ويصبح بمعان وأفكار وطأتها الأقدام منذ أقدم العصور .

وهذه الثقافة الداخلية الحية المنصهرة في الذات والمنبعثة منها كأنها هي الذات نفسها، ان تلك الثقافة تنمي الناقد في داخل الشاعر وتدعه يرذل المرتجل والآتي والتقريبي والوصفي والخطابي الممتطي رأسه والنقلي وتحفزه الى تحقيق المثال الكبير الذي ينهد الشعر اليه .

وجملة القول في ثقافة الشاعر الحديث انها تغذيه وتغنيه متى تحولت الى جزء حي في شخصيته ومعاناته وتعسره وتضله وتقبط عليه بيد المعرفة الخارجية والذهنية متى أقامت في ذهنه البارد تعطل عليه بداهة الخلق وسويته .

وكلية التجربة تبدو ذات ابعاد متعددة في القصيدة المعاصرة . فهي التي تقتضي على الشاعر النظم على محطات ومراحل لاستكمالها عبر النمو والتطور وهي التي تقتضي عليه الرمز العام والرمز الاسطوري لانهما يرتفعان بالتجربة الى حالة من الشمول ويهبان الجزئي صفة الكلي وهي التي توحي بالقصيدة

بالوحدة العضوية . وليست هذه الوحدة كما توهم البعض امرأ خارجياً في وحدة الموضوع . ذلك ان وحدة الموضوع أمر بديهي لا لبس فيه ولا نقاش عليه . وانما تلك الوحدة تقوم على عناصر ثلاثة ، على الأقل . وحدة الموضوع التي قدمنا ذكرها وتناسب المعاني ونموها بحيث يكون المعنى اللاحق سموً على المعنى السابق وليس السمو هنا بمعنى المبالغة القديمة والتزيد والمماحكة البيانية والتخريج الواعي او التعقيد والتوليد وانما هو نوع من التطور الذي يجري في قلب القصيدة فيما تستمر المعاناة ترفدها من الداخل كي تدرك غايتها النهائية ويحس الشاعر ومعه القارئ بأن التجربة استنفدت آيتها . والعنصر الثالث هو امتناع الردة والتناقض بين المعاني فلا يسفه اللاحق ما أتى به السابق وينزل عنه ويتدننى بحيث تقع القصيدة في المعاني الانحدارية . والنمو او امتناع الردة والتناقض يتأيان بالقصيدة عن التراكم بمعنى انهما يضبطان سير المعاني بحيث يقع كل منها في موضعه الخاص ولا يكون له قبل يتجاوزه والتعدي عليه وبحيث اذا سقط معنى او بيت تختل بنية القصيدة او انها تتشوه . ولقد كانت القصيدة القديمة تراكية بمعنى ان الشاعر كان يتسقط من ذهنه المعاني ويردم بها هوة الموضوع كيفما تيسر . فليس ثمة زمن فني ينتظمها ويوقعها . وقد يوفي معنى الى غايته ويفقد اثره معنى آخر دونه وكان نمو القصيدة قد تعطل أو انها تخلفت وتراجعت على ذاتها .

ومن خصائص القصيدة الحديثة ان الصورة تحولت فيها بالرمز الى رؤيا . وهي تلتزم بالصورة على الفكرة لأن الفكرة هي أداة النثر والصورة هي أداة الشعر . الا انها غالباً ليست الصورة التشبيهية ولا الصورة التقريرية وانما هي صورة تتولد في النفس عبر تخومها النائية وحينما يعتو الخيال ويتمرد فيحتضن لانفعال والعقل ويصهرهما وتتضوأ المشاعر وتغلو لها اشكال حسية ترى بها .

ومن هنا كانت الصورة الحديثة رؤيا أكثر منها صورة عقلية. والرؤيا تؤكد على
الصفة الداخلية للصورة وأنها مقتبسة من المادة بعد ان كشفت في المادة على
نوايا ليست مطروقة ولا مألوفة كما انها مقتبسة عن المشاعر بعد ان كست تلك
المشاعر حلة مادية من توحد العالمين الداخلي والخارجي كما قدمنا . ولسوف
نقع على ذلك كله في القصائد الحديثة التي سنجري عليها تحليلاً ونقداً .

ابحاث ونماذج

من الشعر العربي الحديث

بدر شاكر السيّاب في انشودة المطر

قلما يطرب القارئ ويترنح للقصيدة الحديثة ، اثر مطالعتها للمرة الاولى ، لكنه فيما يعيد قراءتها مراراً ، وينعم بالحركة الداخلية لتطورها ، فانها تفتق له عن أبعاد نفسية بعيدة الغور .

تكاد هذه الظاهرة ان تعم الشعر العربي الحديث ، جميعاً ، ويغلب أن تظهر في معظم قصائد شعرنا المعاصر ، فيما عدا قصائد السياب . فانك ، فيما تقرأها للمرة الاولى ، تثير فيك طرباً ، وتوهملك بالابتكار والتجديد ، الا انك تكاد لا تتوغل فيها ، وتنعم النظر في أعماقها ، حتى يتحقق لك ان قصيدته تمثل اعماراً مختلفة من التجارب الفنية والنفسية ، وانها منفردة ، مفككة ، لا رحم لها ولا أوصال .

قشمة قصائد مشبعة بروح القديم ، يطفئ عليها الانفعال بالنغم الخارجي ، والروي الصلد الذي يقرع قرعاً متشابهاً منذ بداية القصيدة حتى نهايتها .

وفي اعتقادي ان الشاعر الحديث المثقف الذي دقت ذايقته ، وانصتسل حدسه ، لم يعد يسبق النغم المدوي الصارخ ، لأنه كالصوت يجري على خط مستقيم ، وانما يحاول ان ينقل تلك الأنغام الصامتة التي تشعر بها نفسه وقلما تسمعها أذنه بوضوح . ولا بدع ، فان الايقاع المدوي ، المنفجر ، هو بالنسبة

للنغم ، كالادراك بالنسبة للشعر ، كلاهما رسول الوضوح ، يحيل ذهول
النغم والتجربة الى اشلاء من الأفكار واصوات الجلبة والضجيج .

لذلك ، فان المرء لا يتمالك ممن ان يحقق اشد الحق ، اذ يتحقق لسه ان
السيّاب لا يرى حرجاً في نشر تلك القصائد التي تروض فيها بنير القافية
العمودية . لقد آن للشعراء ان يدركوا ان القافية المتشابهة التي تتساقط بقرع
آلي ، هي رمز للنفسية البدائية التي لا تطرب الا للانفعالات العنيفة الصاعقة .
فكما ان عين البدائي تحب الالوان الحمراء الصارخة ، كذلك فان أذنه تحب
الأنغام الجارحة الشديدة الانفجار والقصف . ولئن كانت القافية العمودية قد
عبرت عن النفسية البدائية التي لا تطرب الا للاصوات الخارجية ، والمشاهد
المروعة . فانها اصبحت قيئاً يشل الشاعر المعاصر ، ويمنعه من ان يلم بتلك
الأنغام المنطفئة التي لا وتر ولا جرس لها ، والتي تحيا بأسلاك خفية ، في روح
التجربة ، فما يجدي الشاعر المعاصر ان ينق عمره متنازلاً مع قافية عقيمة
موات ، كرسى التقليد في الأدب العربي ، وسفحت أعماراً لا حد لها في
سبيل اقتناصها والتروض بنيرها .

ولشدة تشبع الشاعر بالأجواء التقليدية ، خلال تلك القصائد ، بدا وكأنه
معمم بعمامة البداوة ، ينظر الى الوجود بعينين فطريتين فارغتين ، لا ارتجاج
ولا رؤيا في حدقتيهما . فهو كلبيد ، او كعدي بن زيد ، او زهير ، يقف
يقف من الحياة كمن يشاهدها ويقرر نوايسها من الخارج ، متخلصاً الى نوع
من الحكم التي انعدم فيها التوتر والفلسق والتنازع الفاجع مع المصير . فهي
تذكرنا بجماعة الشعراء الانحطاطيين الذين أنفقوا أعمارهم في التباري بالتعبير
عن عالم ذهني ، افتقد صلته بالانسان والعصر والتعقيد الفني والنفسي اللذين
أوفى اليهما . فهو يقول خلال قصيدة مرثية الآلهة :

بلينا وما تبلى النجوم الطوالع وتبقى اليتامى بعدنا والمصانع
 ومن ليس يحيا لن يرى وهو هالك فلو كان يحيا مسا عدته الفواجع
 تمنيت أني آلة لا يصيبها كلال ولا وقت مر بها ضائع
 لها من دماء الناس قوت وخلفها من المال من ان يغني القوت مانع
 وما تخطيء الآلات في الجمع تارة وفي الطرح ان يخطيء من الناس جامع
 ولا عاقبتها عصابة من ورائها علينا عقاب برئتوا منه واقسع

فأية قيمة فنية لمثل هذه الأبيات وقد بدت دون ظلال أو أطيايف شعورية ؟
 واني وان درجت في مقالاتي النقدية على التحليل والنظر ، من دون الانعطاف
 على الاحكام التقييمية الحاسمة ، فانه لا يسعني الا القول ، ان صدور هذه
 الابيات وما أشبهها عن شاعر مرهف جاد ، يسوقنا الى الاعتقاد ان مظاهر
 كثيرة من مظاهر انعدام الثقافة ، ما برحت تطنخ على شعره وتعزله عن حركة
 العصر . فتلك القصائد هي قصائد عمودية ، بالرغم من ان الشاعر حاول ان
 يقحم عليها بعض الصور الاسطورية^١ والمعاني المستحدثة بشكل خارجي
 ذهني مصنوع ، ضاعف من عقمها وترديها . ولست أدري اذا كان السياب
 يعتقد ان القارئ العربي هو من السذاجة بحيث ينطلي عليه ترقيع هذه الأنواب
 الرثة المتعفنة ببعض الصور المبرقة الدخيلة المشوهة . فأني قارئ مهمما تضاعلت
 ثقافته الفنية لا يدرك ان السياب اراد ان يخدعه ويغرر به فيما طلى قصائده
 العمودية بأقنعة الاسطورة الزائفة ؟

لهذا يخيل الي ان السياب لا ينفك يعاني ألم المخاض ، في مثل تلك القصائد ،
 لكنه يجھض بأشلاء مبعثرة للقصيدة لم يتم نضجها في رحم نفسه وفي أحيان
 أخرى يتوهم لنا ان في قصيدته سورة من سور الغثيان والقيء ، حيث يقذف

١ - راجع ص : ٤٢-٤٣-٤٤ من الديوان .

الشاعر بالثقافات التي ابتلعها في نهمه لاشباع جوعه الفني ، دون ان يوفق في هضمها وتمثلها وتحويلها الى غذاء تنقوى به خلايا موهبته .

ولست أسرف اذا قلت ان شخصية الشاعر تبدو منفردة متفككة . ففيها ذات انفعالية بدائية تحيل القصيدة الى جوقة من الانغام الاستعراضية التي يدوي جوفها الفارغ ، وتسرف باعتماد الافكار الجرداء ، الشبيهة بالفلاة العارية المتماثلة للمشاهد . تلك ذاته القديمة التي ترتدي عباءة التقليد ، وتقي في ركن معزول عن حركة الزمن والحضارة . وهناك ذات تأملية ، ترى الوجود بعين اسطورية ، تظهر فيها حذقة سوداء ، حيناً ، وحيناً آخر حذقة مندهشة ، تطرب للوجود بنوع من التفاؤل الصوفي السقيم . وهذه الثنائية تظهر في شعره ، جميعاً ، بنسب متفاوتة . فهناك قصائد قديمة ، كمرثية الآلهة ، وجيكور ، وقد تطعمت تطعماً خارجياً بخلايا الاسطورة الميتة . وهناك قصائد مخضمة ، كقصيدة « فوكاي » ، وثمة قصائد اكثر تحرراً ونضجاً ، لكنها ليست بأقل تفككاً من القصائد الاولى ، كقصيدة « مرحى غيلان » ، و« الى جميلة ابو حيرد » ، فضلاً عن قصيدة « انشودة المطر » التي يحمل الديوان عنوانها .

اما في القصائد التقليدية فان الشاعر ينصرف الى التعبير عن الحياة من خلال حكمة مطلقة ، تصف آلاماً لم تعان جراحها ، وتنظر الى وباء الوجود بعيني العافية والتقرير واللامبالاة . ولقد تضاعف عقم التقليد في التجربة بانقياد الشاعر الى طبيعة العبارة القديمة حيث نراه لا يعف عن الألفاظ المتقكرة المرات ١ .

العدم النمو الزمني :

وما دمتا بصدد الحديث عن الاسلوب ، فلا مندوحة لنا من الحديث عن

١ - راجع القسم الثاني من قصيدة « فوكاي » ص ٤٩ حيث ترسم الشاعر خطي المتنبّي وقصيدة « بور سعيد » ص ١٨١ حيث قلد ابا تمام .

تركيب القصيدة ، لأنه يؤثر تأثيراً جذرياً على طبيعة التجربة ومدى نجاح الشاعر في التعبير عنها تعبيراً كلياً . فليس من المهم ان يعاني الشاعر تجربة عميقة ، وانما المهم ان يوفق في تجسيدها ، ونقلها من غموض الشعور الذي لا شكل له ولا حدود ، الى اشكال وحدود تضع القارئ في أجواء شبيهة بالاحواء التي عاناها . لهذا ، فان تصميم القصيدة وتوقعها واخراجها يتخذ أهمية خاصة لارتباطه بمفهوم القصيدة ، او بالاحرى لكونه نتيجة له . ان قيام القصيدة العربية ، على فضيلة البيت الواحد المنفرد ، جعلها منبسطة ، متوازية لا بداية ولا نهاية ولا ذروة لها ، كما ان أبياتها لا تثبت او تستقر في موضع يصلح لها من دون سواها . ونتج عن ذلك أيضاً ، ان اصبحت القصيدة ، غالباً ، خالية من الأزمة ، وخالية من الزمن الذي ينعكس فيه نمو التجربة وتطورها الداخلي . فهي تعزل لحظة من لحظات عمر النفس في المطلق ، وتعكف على تكثيفها بالتجريد والغواية بالصور الخارجية المصنوعة . لذلك ، فأنني أقول ان الاختلاف الجوهرى بين طبيعة التجربة في القصيدة القديمة والقصيدة الحديثة ، يعود الى ان التجربة في القصيدة القديمة تصف نزوة عرضية مبتسرة ، بينما تتصدى التجربة في القصيدة الحديثة ، الى موضوع يتفجر كينبوع أبدي ، دائم ، يتجدد في تطوره عبر الزمن . انه موضوع المصير . وليس للموضوع الجزئي من قيمة الا بارتباطه بهذا الموضوع الاكبر ، او في كونه وجهاً من وجوهه ، ونتيجة من نتائجه . فالشاعر الحديث لم يعد يعبر عن الخاص المنعزل ، بل عن تجربة تتناشأ وتنمو مرحلة اثر مرحلة ، متأثرة بحركة الزمن ، متطورة من قلبها .

لهذا جعلنا نرى ان كثيراً من الشعراء الحديثين المثقفين ، دأبوا على نظم قصائد نامية ، ذات مقاطع وفصول ومشاهد ، تمثل كسل منها مرحلة من مراحل عمر التجربة التي ينصرف الشاعر لدراستها من خلال الحلم والرؤيا بجدية وارهاق وقسوة ، لا تقل عما نشهده في الدراسة الفلسفية . لقد انقضى

العهد الذي كانوا يميزون فيه بين طبيعة الفن والفلسفة ، ذلك لأن الشعر المعاصر هو فلسفة للوجود من خلال منطق مشوش ، منطق الرؤيا والاشراق ، فيما وراء جدار الاشياء . لذلك لا بد للناقد المصنف ، من ان يتحرى عن حركة الزمن والنمو النفسي في شعر السياب ، لان خلو القصيدة المعاصرة منه يحولها ، كما اسلفت الى عمل تأليف ذهني ، تتلاصق فيه الافكار والصور ، دون ان تتوالد وتتحد . ولقد تحقق لي ان قصائد السياب متفاوتة في هذا الشأن ، تفاوتها في سائر الشؤون . ففي القصيدة الاولى ، مثلاً ، نرى ان حركة الزمن ، شبه منعدمة ، كما انه ليس ثمة نمو في التجربة ، لان الشاعر لبث يتجول في اطار لحظة واحدة ، موقظاً الذكريات والصور ، بفضيلة الاتفاق والتداعي والصدفة النفسية . لا شك انه عاد الى الماضي ، عبر الذكريات ، ونزع الى المستقبل ، عبر الاشواق ، الا ان ذلك كان خارج الزمن وفي قلب لحظة مطلقة ، ثابتة على شاطئ مشهد واحد ، وهو مشهد الخليج ، وقد جعلت الافكار تفد الى مسرحه وتتجمع فيه ، دون توقيع في ونفسي ، وافادة من حركة الزمن .

وقد يخيل للبعض ان للشاعر الحرية في ان يتطور من قلب الزمن او ان يخرج عن حدوده الى المطلق ، الا اننا اذا انعمنا بذلك ، يتبين لنا ان حركة الزمن هي كالموسيقى ضرورة داخلية ، وليست ترفاً او زياً خارجياً . ان انعدام الزمن في القصيدة يصيبها بالحمود ، ويحيلها الى مجموعة من الحواطر المتراكمة او المتناثرة ويقضي في الآن ذاته ، على النمو العضوي الذي لا يمكن ان يبلغ مداه الا في الزمن . وبصورة اوضح ، فان انعدام الزمن في القصيدة ، قد يبقى على وحدتها الموضوعية ، لكنه ينقض ابدأ الوحدة العضوية . وثمة بون شاسع بين هاتين الوحدتين . ففي الاولى تتصل الافكار بموضوع واحد ، وتلتقي فيه ، ولكنها لا تتواصل وتتماهى ، بعضاً من البعض الآخر . اما في الوحدة العضوية ، فان الافكار تنتمي الى موضوع واحد ، وترتبط ، في الآن ذاته ، فيما بينها بسببية محكمة ، ناتجة عن تطور التجربة في النفس عبر الزمن .

فلذلك فكرة موضوع لا يصلح الا لها ، ولا تصلح الا فيه ، ولكل صورة لحظة تحبس فيها ، عبر القصيدة ، تقابل لحظة حدوسها عبر النفس .

صور تراكية في ذهن تجريدي مطلق

واذا ما تصدينا لقصائد السياب ، من خلال هذا المفهوم ، يمكننا ان نخلص الى ان قصائده تجري في ذهن تجريدي مطلق ، خارج حدود الزمن الذي يحتضن نشأة الأزمة ونموها . لا شك ان كثيراً من القراء يؤخذون بتلك الصور الجديدة ، والتوقع المتنوع للقوافي ، فيتوهمون ان التجديد اشتمل على القصيدة جميعاً . الا اننا اذا تجاوزنا عن ظاهرة التجديد الصوري ، ونقلنا الى الروح ، ادركنا ان اكثر قصائده ايهاً بالتجديد تنطوي روحها على طبيعة الشعر القديم . فلو تناولنا قصيدة « مرعى غيلان »^١ لرأينا أنها مكسوة بصور ذات احداق والتفاتات لم نألفها في ملامح القصيدة العربية . الا ان تلك الصور وردت بفضيلة التداعي والاستيحاء والاتفاق ، ضمن جدار لحظة تحررت من ارتباطها بالزمن وتوغلت في التفكير المطلق ، الذي تتوافد الصور من قلبه وتراكم بعضها فوق بعض . وليس لتقديم الصورة على الاخرى ضرورة عضوية او زمنية بالنسبة لنمو التجربة وتطورها . فالشاعر يستدعي الصور التي يوقظها في نفسه نداء ابنه ، ويتوهم ان اودية العراق ، قد ازدهرت ، وان حبة الحنطة قد تروت في روحه وانه بعث من جديد . ويكاد لا يسمع النداء ، ثانية وثالثة ، حتى تراءى له يد المسيح والبراعم في جماجم الموتى ، والفيضان في بويب وتفجر الربيع في جيکور ، وينتهي باستعادة بعض الصور الاسطورية التي اشبع بها القصيدة ، جميعاً .

انت ترى ان نداء ولده غيلان ، هو الحركة الزمنية الوحيدة في قصيدته ، وقد تراكت بتأثيره الصور في وجدان الشاعر تراكماً كثيفاً ، دون ترابط فيما

بينها ، ودون ان يكون بينها نمو زمني . لا شك ان الشاعر ذكر عشتار
فالمسيح فالجناس . فبويب فجيكور وما اليها . الا ان ذلك التسلسل الرقمي ،
الذي وردت الصور من ضمنه ، هو تسلسل عرضي . اتفق للشاعر اتفاقاً .
وليس ثمة سببية زمنية تقضي بأن يكون حديثه عن عشتار قبل لمسيح ؛ وعن
المسيح قبل جيكور وبويب ، وانما كان بإمكانه ان يتحدث عن الاخير في
البداية ، وعن الذي شخص في البدء . في النهاية . وذلك لان الوحدة التي تربط
القصيد : هي وحدة موضوعية ، تتلاقى فيها الافكار . وترصف وتتكدس .
لكنها تتوالد وتنمو ، فالفكرة لم توقع في لحظة مكرسة لها كمرحلة في
تطور التجربة لا يمكن ان تشغل الا بها ، بل على العكس ، فهي دون توقيع ،
او ان الصدفة والاتفاق هما اللذان وقعاها في اللحظة التي وردت فيها . وفي
ذلك الموضع من القصيدة الذي استقرت فيه . وهكذا . فان صور القصيدة
تبدو وكأنها كومة من الحجارة المردومة دون بناء وتصميم . والتسلسل الذي
وردت في قلبه . ليس تسلسلاً ، وانما هو وعاء او اطار خال من الحركة
والنمو والتطور . تكدست فيه الصور بعضاً فوق بعض .

وبعد أولم تكن . القصيدة العربية . هكذا . اطاراً لا لوحة فيه . او
بالاحرى مدجاً للمعاني المقيطة التي لا سلامة لها والتي لم تتولد من رحم واحد
عبر القصيدة ؟

قصائد لا رحم ولا اوصال لها :

ولو اننا تمثلنا بقصيدة ثانية وثالثة ورابعة من قصائد السياب ، لأوفينا الى
النتيجة ذاتها . ولظهرت لنا المعاني بوجوه الغرباء والضائعين . والقصيدة التي
مجد بها جميلة ابو حيرد^١ مثلاً . تظهر ، ايضاً ، دون رحم ودون اوصال

١ - الديوان ص ٦٩ .

وقد جعل الشاعر يحشد فيها المعاني حشداً فكرياً ، وفقاً لطبيعة النداعي الذي تنكشف وتتضخم فيه اللحظة الواحدة بالذكريات والافكار دون اسبقية كرونولوجية بينها .

ففي المقطع الاول ، نبصر الشاعر وقد انتقل وفقاً للخاطرة والاتفاق من ريح الحزني الى قفل الدم ، الى الاموات الذين يغتذي وحش الانسانية من أكبادهم الميتة . اما في المقطع الثاني ، فانه يستهل بالنجوى والنداء ، مستطرداً من مخاض الارض والجلجلة والصليب ، الى حشد وهران والدوحة التي عراها البغي . ولقد شخصت بين كل من هذه الافكار فجوة من الفراغ النفسي ، والانقطاع السبي . فهل هنالك احكام عضوي بين الابيات التالية من القصيدة المذكورة :

حيث التقى الانسان والله والاموات والاحياء في شهقة ،
للضربة القاضية

الأرض ، أم الزهر والماء والاسماك والحيوان والسنبيل

لم تبل في ارهاصها الاول

من خضة الميلاد ما تحملين

ترتج قيعان المحيطات من أعماقها ينسج فيها حنين

والصخر مشد بأعصابه ، حتى يراها في انتظار الجنين ...

فالشاعر في حديثه عن الأرض تولى فكرة جديدة لم تخرج من رحم الاولى ، ولم تنبت من جذورها ، بل ان كلاً منهما غرسة مستقلة بذاتها ، تنمو في تربة الموضوع . ولقد كانت الصورة التي رسمها لمخاض الأرض ، صورة استطرادية ، أوشك ان ينصرف بها انصرافاً نهائياً عن الموضوع ، حتى كأنه أغوي بها اغواء خاصاً ، من دون علاقتها بالتجربة الأصيلة .

وهكذا يتحقق لنا ان السياب يردم الصور ردماً في ذهن التجريد ، والنظر المطلق . وفي أحيان كثيرة نرى ان التفكك يقوده الى نوع من الاستطراد الذي تنبؤ فيه الافكار وتنشز عن السياق نشاراً لم نألفه حتى في القصيدة القديمة ، كما رأينا في صورة بعث الأرض ، وكما نرى في وصف شوقه للعراق ^١ اذ يقول :

جوع اليه .. كجوع كل دم الغريق الى الهواء
جوع الجنين اذا اشرب من الظلام الى الولاده
اني لاعجب كيف يمكن ان يخون الخائنون
أيخون انسان بلاده
ان خان معنى ان يكون ، فكيف يمكن ان يكون ؟؟
الشمس أجمل في بلادي من سواها والظلام

انت ترى أن تعجبه من خيانة الانسان لبلاده بتر سياق المعنى بترأ وأدخل عليه نوعاً من الوعظ الخارجي والنظر الذهني الكلامي ، لان الشاعر انتقل مما كان يعانيه الى ما اصبغ يفكر به ، ويراه بالمنطق واللفظ . وهذا الاستطراد يظهر البتر الذي يحدثه العقل عندما يسطر على الشاعر ويدفعه الى التعبير عما يفهمه متجاوزاً عما يتمخض به من شعر ينزف او يثن في نفسه .

كيفية تقييم الصورة الفنية :

ولئن كان الاستطراد السابق يمثل خلية عقلية مينة ، فان قصائد السياب مشبعة بتلك الصور الابيزودية التي لا نسرف قط اذا قلنا ان طبيعتها تذكرنا بطبيعة الصورة الاستطراذية الجاهلية . لا شك ان كثيراً من القراء سيرون في هذا القول نوعاً من التجني ، لان التعازيم الخارجية التي كسا بها صوره ،

نوههم بأن صلته بالقديم قد انقطعت تماماً . الا اننا اذا أردنا ان نقيم الصورة تقييماً فنياً ، داخلياً ، ينبغي ان ننتبه ، ابدأ ، الى ان محتوى الصورة يشكل عنصراً ضئيل الأهمية في تجديدها . فليس المهم ان تشخص عشتار والمسيح والبعل في الصورة لتكون جديدة لأنه ليس لهؤلاء وجود شعري خاص بذواتهم وانما المهم ان يشخص في الصورة ذلك الحس المنطقي القائم ، الذي يوازنها ويضبطها بأسلاك خفية ، دون ان يبيت فيها حدس الاشراق ، او يطفئ لحظة الرؤيا . ولست اود ان أنصرف الآن الى دراسة الاسطورة في شعر السياب لانني سأنتهي الى ذلك فيما بعد ، وانما اريد أن أخلص الآن ، الى القول ، ان ظهور الاسطورة في شعره لا يدل دلالة حاسمة على تجديده ، لان المهم في التجديد هو الاسلوب الذي ارتسمت به الصورة . ولو تأملنا حركة التطور الأدبي لرأينا ان المذاهب الأدبية لم تثر على محتوى الصورة وانما على طبيعة اسلوبها . فالرمزيون لم يثوروا إلا على الوضوح الذي كان يرين على الصورة الكلاسيكية ويحولها الى معادلة تقترب غاية الاقتراب الى المعادلة النثرية . وكذلك الامر فان الصورة السريالية المعاصرة ، لم تثر الا على المنطق الذي كان يقيد الشعر بحدود الواقع والفهم مبتعداً عن تلك اللحظات الكثيرة التشويش والاختلال التي تمثل حقيقة التجربة اكثر من الافكار الصقيلة .

وهكذا نرى ان الغموض الوجداني في الصورة الرمزية والتشويش النفسي في الصورة السريالية ، هما المآذان جعلتا طبيعتها تختلف عن طبيعة الصورة الكلاسيكية والرومنطيقية الساطعة الوضوح . وكذلك الامر فان الفرق بين الصورة القديمة والصورة الحديثة ، في الشعر العربي لا يظهر في تعبير الصورة القديمة عن ظبية الحسن وقمر الجمال : وشمسه ، وجوذر عينيه وبان قده ، وتعبير الصورة الحديثة عن المسيح وعشروت وقاين وما الى ذلك وانما يظهر في الاسلوب الذي يوقع الصورة ويوحدها بما يجعلها قادرة على ان تستوعب التجربة بصدق وكلمة .

طبيعة الصورة في الشعر القديم :

واذا ما تخبرنا عن طبيعة الصورة في الشعر القديم ، لتبين لنا أنها صورة استطرادية ، أي ان الشاعر ينصرف بصقلها وذكر جزئياتها عن الموضوع الاصيل حتى تصبح شبه موضوع مستقل عن الموضوع العام . فصورة البقرة الوحشية التي يشبه بها فرسه تستطيل وتتشعب ، حتى تغشى ما يزيد عن تسعة او عشرة أبيات . وهذه الصورة ، تمثل بما يشخص فيها من انعطاف للدقائق والملاحم العابرة ، رسماً كاملاً . قائماً بذاته . او بالاحرى فلذة قصيدة قائمة بذاتها . وكذلك الأمر في رسم فرات الكرم عند النابغة ورضاب الحمرة عند الاعشى ، وما الى ذلك ، مما لا جدوى من الاطالة بذكره . وهكذا فان آفة الصورة القديمة انها تستطيل وتتشعب حتى تصبح وكأنها غاية بذاتها فيما ينبغي أن تكون وسيلة ، تعبر فيها القصيدة بلحظة مدبرة .

واقع الصورة الاستطرادية :

واذا ما أردنا ان نقرر واقع الصورة عند السياب يتبين لنا انه يوفق ببعض الصور الفنية التي تخطف فيها الرؤى النفسية . الا اننا نعثر في الآن ذاته على كثير من الصور الاستطرادية التي تستطيل وتتشعب وتغوي بذاتها . حتى تصبح وكأنها فلذة مستقلة ، انصرف بها الشاعر عن الموضوع الذي انطلق منه . وذلك لأن الصورة تستحوذ على السياب وتتيه به في شعابها ودقائقها حتى تتضخم على الموضوع . وتطغى عليه ، وفي احيان كثيرة ، تخنقه وتعفي على آثاره . فلو أخذنا مثلاً قصيدة « مرعي غيلان » التي تصدينا اليها سابقاً . لرأينا ان موضوعها هو نداء ابنه « بابا بابا » . وهذا الصوت الخارجي ، هو في الواقع نغم التجربة الداخلي . الا ان هذا الصوت لا يعم ان يصمت في اذن الشاعر ويخمد في نفسه التي جعلت تحتشد فيها صور لا تربطها بذلك الصوت الا أسلاك بلغت من الضلالة حد الانحاء والزوال . وفي النهاية نرى ان هذا

الصوت صم وخرس ، وانقطعت علاقته النفسية بالصورتين الاستطارديتين اللتين استطالتا ، حتى أصبحتا تمثلال نصف القصيدة . فهو يقول :

بابا .. بابا ..

جيكور من شفتيك تولد من دمائك في دمائي
فتحيل أعمدة المدينة أشجار توت في الربيع
ومن شوارعها الحزينة تنفجر الأنهار
اسمع من شوارعها الحزينة

حسّ البراعم وهو يكسبر يحض ندى الصباح
والنسغ في الشجرات والسنابل في الرياح
تعد الرحي بطعامهن ...

انت ترى ان الشاعر انصرف في هذه الابيات انصرفاً كلياً الى رسم ولادة جيكور ، ولبث يتمادى في ذلك حتى ألم بالنسغ في الشجرة والسنابل التي تطعم الرحي . لقد اراد الشاعر ان يربط بين الطفل والقرية في تجربة البعث ، الا ان صورة جيكور خلجته فانقطع الى استكمالها ونجسها جزئياتها حتى غدت غاية بلذاتها مستقلة تمام الاستقلال . فأى فرق بين أشجار التوت والأنهار المتدفقة والنسغ ورحي السنابل في صورة البعث التي رسمها السياب وجيشان الحوالب والأواذي وركام الينبوت والخضد في صورة الكرم التي رسمها النابغة ؟ لا وراء انه ليس ثمة ، اي اختلاف بين طبيعة الصورتين وروحهما ، بل انهما جميعاً رمز لذلك الاستطراد الذي تنزف وتجهض به القصيدة . وهو رمز لضعف الحس الهندسي البنائي في عصب الشاعر . لقد كان فاليري يردد ، ابدأ بصدد الشعر تلك العبارة الماثورة التي رصع بها افلاطون عتبة أكاديميته . « لا يدخل الى هنا الا المهندسون » . وليس ذلك الا لاعتقاد فاليري - وهو ابو الشعر المعاصر واعظم من ارصى نظريته - ان القصيدة لا يمكن ان تنمو

نموا عضوياً حياً ، الا اذا كان لدى الشاعر عصب حدسي يوقع الصور
ويضبطها ويحدها بما يبقي على وحدة القصيدة وانسجامها وتآلفها . واذا ما
انعدمت تلك الدائقة الهندسية التي تغذي التجربة وتعد لها تصميمها اصم ،
قاتماً ، فان القصيدة تأتي ، كما أتت قصائد السياب ، ركاماً من الخلايا المنعدمة
الشكل ، لانه ليس ثمة هيكل عضوي يحملها ويحفظ كيائها .

وفي احيان كثيرة نرى ان الاستطراد يتضاعف في قصائد الشاعر ، حتى
تنشق الصورة وتتفرع الى صورتين استطراديتين ، وبدلاً من أن تنمو القصيدة
نمواً داخلياً عضوياً ، نراها تنمو نمواً استطرادياً بأورام خارجية ، منكورة ،
كثيرة التشويه . ويكفي لذلك ان تقع احدى الالفاظ وقعاً خاصاً في ذات
الشاعر حتى تجتذبه وتغويه وتصرفه عن الموضوع دون غاية ، كما نرى في
قوله خلال قصيدة « الى غيلان » ذاتها :

يا ظلي الممتد ، حين أموت ، يا ميلاد عمري من جديد

الارض (يا قفصاً من الدم والاظافر والحديد

حيث المسيح يظل ليس يموت او يحيا ، كظل ، كيد بلا عصب ،

كهيكل ميت ، كضحي الجليل

النور والظلماء فيه ، متاهتان بلا حدود)

عشتار فيها دون بعل ، والموت يركض من شوارعها ويهتف . يا نيام

هبوا ، فقد ولد الظلام ، وانا المسيح انا السلام

والنار تصرخ .. يا ورود تفتحي ولد الربيع

وانا الفرات ، ويا شموع رشي ضريح البعل بالدم والهبات وبالشحوب

والشمس تعول في الدروب ، بردانة انا والمساء ، نذوء بالسحب والجليل

انت ترى لفظة « الارض » قد أغوت الشاعر وغررت به ، فأخرست

صوت ابنه في أذنيه وعفت عليه ، جميعاً ، وبدلاً من ان تكون الصور صدى

للفظة « بابا » أصبحت صدى للفظ « الأرض » ، حتى ليخيل إلينا ان الوحدة الموضوعية انحلت وانعدمت ، بالاضافة الى الوحدة العضوية . وذلك يدلنا على ان الصورة هي التي تفرض الموضوع عند السياب ، وليس الموضوع هو الذي يفجر الصور ويضيء أحداقها . فالموضوع ليس سوى وسيلة أو خيط فكري واه ، يحوك تلك الصور التي وجدت في نفس الشاعر وجوداً عرضياً ، اتفاقياً ، دون ان تتفتح من قلب الموضوع . ولا بدع في ذلك ، ما دام عصب المنطق منحللاً في نفسه ، ففي الأبيات السابقة نرى صورة المسيح ، ثم صورة عشتار ، وقد تفرعتا كصوتين متنافرين بعد ان أراد الشاعر ان يحتضنهما معاً ، كصدي واحد لتلك اللفظة العجيبة التي استباحث اللفظة الاولى . وهاتسان الصورتان ، في استطراد احدهما بالأخرى ، وفي تراكبهما ، بعضاً على البعض الآخر ، يظهران انفراط القصيدة في شعر السياب . وذلك لضعف التجربة وانعدام الصدق فيها ، بحيث يصبح الموضوع خدعة يبرر بها اقحامه الصور المتنافرة ويوهم بالوحدة والنمو .

لا شك ان الشاعر اغتبط غاية الاغبط ، فيما قدر له ان يحشد الاسطورة هذا الحشد الذهني ، القصدي ، دون ان يدرك ان الاسطورة ، هي ككل معنى في الوجود ، خلية ميتة ، لا تنبض الا اذا غارت في عصب الشاعر ، ثم انبثقت وبعثت منه بعثاً جديداً . ويكاد يخيل اليّ ان قصيدة السياب هي أكثر الشعر الحديث طفرة ، بالرغم من ظاهرة التماسك التي يوهم بها عدم تحررها تماماً من العمود القديم . ان الشعر ، كما اسلفت مراراً ، هو بناء . ونمو القصيدة جسد حي ، تتصل صوره بعضاً ببعض ، كما تتصل الاعضاء في الجسد . فكما ان لكل عضو في الجسد موضعاً ابرزه فيه نمو الجسد الطبيعي ، كذلك ينبغي ان تنبثق وتنبت كل صورة في موضع لا يصلح الا لها في جسد القصيدة ، ولا يمكن ان تتكامل وتبلغ مداها ، الا فيه من دون سواء . ولعل قصيدة السياب ، من هذا القبيل ، مجموعة من الأعضاء المتمزقة ، المطمورة

بعضاً فوق بعض ، دون ان يكون للقصيد جسد او هيكل عام يجمعها في وحدة عضوية تغذيها بدم الحياة ، ونبض العصب والحس الذي يمنحها شكلاً متآلفاً سوياً . وهذا ما كنا نشير اليه فيما قلنا ان قصائد السياب الأكثر ايهاماً بالتجديد ما برحت تتغذى بدم القديم الذي مصل وجف ، وما برحت تجربتها تنبت في تربته العقيم .

ولا مجال للاطالة بالتمثل على واقع الاستطراد في قصائده ، فهو ظاهر في معظمها ، وبخاصة في تلك القصائد الملحمية الطويلة ، حيث يعتمد الشاعر كوسيلة للاطالة والهروب من التطور في قلب الموضوع الاصيل الذي يلتزمه التزاماً فكرياً ، وينصاع فيه لضرورات غير فنية وغير نفسية .

ففي قصيدة « الى جميلة بو حيرد » نبصر الشاعر ، بعد ان اعياه تفجير الموضوع ، وأرهقه تداعي الأفكار وتسقطها ، ويميل الى نوع من السرد القصصي ، يوجز فيه مراحل شتى من عمر الانسانية ، ملخصاً ملاحم الثورة والبعث ، مشيراً الى ثورة النبي ، اشارة تاريخية فكرية غلب عليها ذكر الحوادث والمواقع ، دون أي ذهول او رؤيا . لقد نظم ما يعرفه عن انتشار الاسلام ، خلال التاريخ الذي لم يترنم به عصب الابداع « على باب الاسطورة » كما يقول هيغو .

وليست قصيدة قافلة الضياع ^١ ، أقل تفككاً عضوياً ، وتشوشاً بالخواطر والصور ، وليس الشاعر بأقل عجزاً عن ترويض الموضوع وصهره والحلول فيه .

الشودة المطر :

وبعد ، فما لنا لا نتصدى الى القصيدة التي جعلها الشاعر عنواناً لديوانه ،

مشيراً بذلك الى انها أفضل شعره ، وأدله على مميزاته الفنية والنفسية . ٢٢ ففي
مستهل القصيدة يتخيل الينا ان الشاعر يعبر عن تجربة عاطفية ، وقد شخص
امام حبيبته بعينين مغمضتين بالانفعال والتبتل والصلاة . ولقد خطفت في هذا
المطلع بعض الصور الصادقة الرؤيا ، كصورة غابة النخيل غب السحر ١ ،
كما ظهرت ، في الآن ذاته ، صور متمهلة ، متباطئة ، استطالت حتى أوشكنا
ان نستشف فيها شيئاً من الاستطراد الذي لا ينفك يتشاب وتتمطى في قصائد
السياب ، جميعاً . فهو لا يكتفي بتشبيه ألق الاضواء في عيني حبيبته بالأقمار
في نهر ، بل ينعطف الى استكمال صورة النهر وذكر بعض الدقائق ، حتى
ينتهي بتشبيه عينيها بالنجوم . لا شك ان القارئ الذي يغشى الشعر بعصب
خاطف ، مبسر ، يترنح بشيء من الدهول والبراح اللذين يفيض بهما قرار
النغم في هذه الأبيات . الا ان الناقد الذي ينفذ من ظاهر الأبيات ، يتحقق له
ان الشاعر ما برح يخط ويهذي ، بعد أن انطفأت شعلة المنطق الخافتة التي
يستضيء بها شعراء الموهبة والثقافة ، فيما يغشون ظلمة التجربة
ويتولاهم دھول الرؤيا . فالسياب يحاول ان يعبر عن الشعاع الذي يتوهج او
يرنو في عيني حبيبته . لذلك رأيناه يحشد الصور التي توحى بأنواع شتى من
الضوء . فهناك السحر في غابتي عينيها ، وهناك القمر الذي نراه ، في البدء ،
وهو يتأى عن شرفتيهما ، ثم وهو يرقص في نهريهما . وفي النهاية يتحول القمر
الى نجم ينبض في غوريهما . ولست أود ان التفت الى تناقض الرؤيا التي تمثلت
بها عيناها في الضوء الابيض الرقيق ، ساعة السحر ، والضوء الاسود الموحش
الذي يسكبه القمر ، وذلك لأن الشاعر ينقل حالة لا ترتبط بهذه الصور ارتباطاً
منطقياً ، عقلياً ، بل ارتباطاً عاطفياً وجدانياً . الا انه لا يسعنا الا ان نشير الى
ان الشاعر وقع خلالها بنوع من التكرار المقيت الذي لم يفتن له ووقع في الآن
ذاته بنوع من العلاقات غير المألوفة . لقد تصدى للكواكب ثلاث مرات في

هذه الأبيات المجزوءة القليلة ، مميزاً ، حيناً ، القمر بذاته ، وحيناً آخر غير مميز ، بينه وبين النجوم ، لأنه يشير اليه بصيغة الجمع ، « كالأقمار في نهر » وحيناً يجعل القمر في الليل ، وحيناً يجعله في السحر . وذلك ، يسوقنا الى الاعتقاد بأن ذائقة الشاعر النقدية لا تسعفه ، دائماً ، فيفطن الى ما شخص في شعره من تكرار وتمضغ وتناقض وعبث باللفظة الواحدة في صور متقاربة ومتناقضة . ويخيل اليها ان الشاعر ما يروح يؤخذ بالصورة ، بعد ذاتها ، دون أن يدرك أنها لا تستقيم الا بالنسبة لما سلف قبلها ، ولما يلي بعدها . لذلك رأيناها يخبط في هذه الصور المتشابهة المتخالفة ، التي تتجاوز دون ان تستقيم الواحدة بالآخرى ، ودون ان تتصل بها ، بل على العكس ، تستعبدتها او تشوهها ، او تميتها . هذه هي ظاهرة التفكك التي توفي بالشاعر ، في أحيان كثيرة الى الهذر الشبيه بهذر البدائيين الذين العدمت في نفوسهم الثقافة المنطقية والعصب الهندسي البناء . والأبيات السابقة ليست أبياتاً ، وانما مجموعة مبعثرة من الصور والألفاظ والأنغام في خاطر مشوش مضطرب ، لا دربة نقدية ترصده ولا منطق يثقفه ، وينيره بأضوائه الصامتة الخفية .

أما في المقطع الثاني ، فان الشاعر غالى بالانحراف حتى اصبح اعوجاجاً ظاهراً للعيان ، بعد ان كان خفياً مستوراً . فهو يشبه ضباب الاسى في عينيها بالبحر الذي سرح المساء يديه فوقه . وبدلاً من ان يكتفي بهذا التشخيص الحميل ، نراه يتحول الى استكمال صورة البحر ، كما تحول في الصورة السابقة الى استكمال صورة النهر ، ذاكرآ « دفء الشتاء وارتعاشة الحريف والموت والظلام والضياء » متخطياً حدود التشبيه الى نوع من الاسهاب الذي أوشك ان يوهننا بأن الشاعر قد انصرف الى تحليل رمز البحر ، ناسياً انه عرض له كوسيلة للتعبير عن أسى العينين وليس كغاية بذاته . وهكذا ، فان تحليل رموز البحر وتفتيق معانيه كان مظهرآ لضعف التوازن والانضباط الفنيين في شعر السياب ، ودلالة حاسمة على ان طبيعة الصورة التي تغلب على

شعره ، هي شبيهة بطبيعة الصورة القديمة ، تنبؤ عن الموضوع ، وربما تستقل عنه .

أما في المقطع الثالث ، فإن الانحراف والاستطراد يطغيان على الشاعر ، فتتشطر القصيدة وتوشك ان تتعطل فيها وحدة الموضوع ، فضلاً عن الوحدة العضوية . وكما تحقق لنا ان الشاعر انحرف عن الموضوع الاصيل في قصيدة « مرعى غيلان » بتأثير لفظة « الأرض » ، كذلك يتحقق لنا اتقياده الى لفظة « مطر » وتغمره بها في هذه القصيدة أدى الى بترها والتحول الى موضوع جديد ، لا نسرف اذا قلنا انه منقطع الصلة بالموضوع القديم . فبينما كسان الشاعر ، خلال المقطعين الأولين من القصيدة يسفح صلاة الوجد والحنين ، اذا بنا نراه يشطر في المقطع الثالث الى نوع من الرؤيا المتفككة التي ترسم فيها صورة المطر ، ثم ذلك الطفل الذي ما برح يرقب عودة أمه من رقدة اللحد . وقد بدت هذه الابيات ، التي تغطي صفحة كاملة من الديوان ، كصورة مرتجة شوهاء ، تضخمت فيها قصة الطفل وأمه وانجرفت بها القصيدة انحرافاً نهائياً في تيار من التشويش النفسي والطيش والعبث . أما فيما تبقى من مقاطع القصيدة ، فنرى الشاعر يسرف في تشويشه واتقياده لتداعي الألفاظ والصور العرضية حتى يتعفى كل ارتباط بين المقاطع الاخيرة والمقطعين الأولين ، وبينما ابتدأت القصيدة وجدالية ، غزلية ، نراها تنتهي سياسية اجتماعية ، موحية بأن الشاعر مصاب بنوع من التفكك في خلايا شخصيته الفنية .

هذا ما يدفعنا الى الاعتقاد بأن شعر السياب ، هو كقصص جبران ، فكما ان جبران كان يبتدع حبكة قصصية واهية ليجمع ما يحشد في نفسه من آراء اصلاحية ، كذلك فان السياب يبتدع موضوعاً واهياً ليجمع حوله الصور التي تزخر بها نفسه . لهذا جاء معظم قصائده مفتقداً الوحدة الموضوعية بالاضافة الى الوحدة العضوية ، متشتتاً ، مفكوكاً متناثراً ، كالحراب .

قيمة الموضوع في الشعر :

ولعل انفراط هذه القصيدة وتفككها ، بالتصدي لقضايا سياسية اجتماعية ، يسوقنا الى الحديث عن قضية الموضوع عند السياب . والواقع ان المواضيع التي تصدى لها الشاعر ، يغلب أن تكون مواضيع التزامية ، مرتبطة بواقع راهن ، في بلده العراق ، او في الوطن العربي . فليس ثمة قضية عني بهـبا السياسيون ، الا وتصدى لها السياب في شعره . فهناك فلسطين والجزائر والمغرب ، وجميلة بو حيرد وبور سعيد ، وهناك ايضاً واقع الظلم والفقر والبؤس في العراق ، وقد تردد الشاعر على هذه المواضيع وانصرف اليها نصرافاً كلياً ، وربما اقحمها اقحاماً على بعض القصائد التي انطلقت من تجربة غدير سياسية . لا شك ان الشاعر يريد بذلك ان يظهر مشاركته لمصير بلاده وارتباطه بواقع قومه وعصره ، الا انه يغفل عن ان طبيعة الموضوع لا أهمية لها في تقييم القصيدة تقييماً فنياً . فقد يتناول الشاعر اكثر المواضيع تأثيراً على واقع العصر ، دون ان يوفق في تفجيرها والسمو الى مستواها والارتقاء من واقعها الجزئي ، الى واقع المصير الانساني المطلق الذي لا تقيد حدود المكان والزمان . ان الشاعر لا يستمد قيمته من تصديه لقضية تشريد الفلسطينيين ، وتقتيل الجزائريين ، وانما يستمدّها من قدرته على ربط هذه المواضيع الجزئية بحركة المصير البشري وانحصانها بالثقافة المتوغلّة واضاءة ظلمتها بلحظات الاشراق والرؤيا فيما وراء المظاهر .

لهذا فاني احذر القارئ العربي من الاسراف بالحماس لتلك القصائد التي تثير فيه انفعالاّ عنيماً اذ تفجر في ضميره أزماته الوطنية المكبوتة . ولقد تحقّق لي أن ثمة قراء يطربون لبعض القصائد طرباً عصبياً سياسياً ، ويكادون لا يسمعون بعض الألفاظ المصبوغة بنجيع الاستشهاد ، كـفلسطين والجزائر وبور سعيد ، حتّى تصبغ اضرارهم ، وتنزو بهم حالة من التهيج

والثورة تعدم ذائقتهم الفنية ، فيحكمون على القصيدة بقيمتها السياسية من دون قيمتها الجمالية الفنية .

الانفعال السياسي والانفعال الفني :

ولقد كنت قد أسلفت ان تجربة الشاعر لا تصفو حتى تنطهر من أدراخ الأرض والمادة ، وتتجلى له الحقائق تجلياً في الرؤيا ، فلا تعود تصحبه أحداق القراء وأطيافهم ، عبر التجربة ، فيسعى الى تكييفها وربما الى تزويرها ، بما يوافق هواهم ويفجر عواطفهم الخبيثة . ولست أدري الى أي مدى أخلص السياب في التزامه للقضايا السياسية في البلاد العربية . الا ان انصرافه اليهما انصرافاً شبه كلي ، وتخصصه بها من دون سواها يوهنا بأن ذلك لم يكن وليد الاتفاق ، وإنما هنالك نوع من التقصد والانجراف بتيار الجماهير . لهذا ، فأننا نشعر ان تجربة السياب لم تنفجر من نفسه ، إنما فرضت عليه من الخارج بتأثير الأجواء غير الفنية والنفسية . ولولا قصائد «رسالة مسن مقبرة» و«المبغى» و«المسيح بعد الصلب» ، لما صعب علينا أن نقول ان الشاعر لم يوفق في الخروج عن حدود الموضوع السياسي الى موضوع الوجود الانساني العام . فليس في قصائده هذا النزوع الى الشمول والارتباط بالرؤيا الكلية لمصير العالم ، بل على العكس ، فان السياب يعول ويلتطمح كارميا ، وينتخب مستثيراً الشفقة والحسرة ونكاد لا نستشف في تلك الظلمة التي يتخبط بها الا قبساً ضئيلاً من الأضواء شبه المنطفئة التي لا يراها الشاعر بعين اليقين والنبوءة بل يفترضها افتراضاً وفقاً لارادة ذهنية سابقة ، تقضي بأن تكون القصيدة مدطمة في بدايتها ، ومضيئة في النهاية . فليس لدى السياب من مظاهر الوجود المتعددة سوى مظهر واحد ، هو المظهر السياسي ، وهو أكثرها عمقاً وتفاهة ، وبخاصة فيما يكون انعكاساً لأزمة طارئة عرضية ، يزول الانفعال والتهيج بها بزوال مسبباتها وأغراضها . لهذا ، فان الطرب الذي يستخف بعض القراء ، فيما يتلون قصائد السياب ، سيضعف وربما

يتلاشى ، بعد حين ، فيما تستقر أوضاع الجزائر والعراق وفلسطين وتنطفئ
شعلة الحماس السياسي ، وتنحل عقدة الكبت والنقمة . وانا فيما نتصدى
الآن الى القصائد التي وصف بها واقع الظلم في عهد العراق السابق ، يتبين
لنا ان تأثيرها بدا ينسل ويضعف ، بعد زوال العوامل التي ولدتها والتي كانت
تصحب تلك القصائد وتضاعف من انفعال الافراد بها . وليس ذلك الا لأن
السياب لبث يخبط في واقع بغداد ، ذاكرًا المحل والقحط والفقر ، دون ان
يوفق في الارتقاء من واقع بغداد ، وواقع نوري السعيد الحزبيين ، الى واقع
العصر والانسان والحضارة والمصير ، فلا تعود بغداد مدينة ، بل عالماً ، ولا
يعود الشعب العراقي ، جماعة من المواطنين ، بل الانسانية بأكملها ، فيما
تسعى الى تحقيق ذاتها في عالم أفضل .

لا شمول ولا رؤيا كلية :

واذا ما أردنا ان نحلل هذه الظاهرة تعليلاً موضوعياً جذرياً ، نخلص الى
ان آفة السياب في شعره ، هي انه يفكر بالوجود تفكيراً ذهنياً ، ولا يعاينه
معاناة وجودية ، شديدة التمزق والانفجار . ولست أعني بالوجودية واقع
الكفر والاباحية والتنكر للقيم الانسانية ، وانما الوجودية التي اشير اليها ،
هي ذلك العصب الميتافيزيقي القلق ، الموحش الذي يلتقط ادق التموجات
النفسية ، والذي يضفي للانسان لحظات من اليقين النفسي والانفتاح على غيب
النفس والوجود .

ومن يتلو قصائد السياب ليتحرى عن الرؤيا التي يتمثل بها الوجود والعصر
والانسان ، والحضارة ، فانه لن يقع الا على مشهد الظلم والفقر والاملاق ،
حيث يكتفي الشاعر بنقل ما تراه عيناه والاسراف بالغلو في نقل الواقع دون
ان ينطلق منه ويسمو الى ما فوقه . فقصائده ، من هذا القبيل ، هي قصيدة
واحدة تتكرر بموضوع واحد ، هو موضوع الظلم ، وبصورة واحدة هي

صورة أدونيس وعشتار والمسيح وقاييل والبعل . وقد جعل الشاعر ، يلوكلها ويتمضغها ، في كل جهة حتى افتقدت طعمها وغدت أكثر تفاهة من الصور القديمة .

ونحن لا ننعي على قصائد السياب التزامها موضوع السياسة في بلاده ، لأن الواقع السياسي يرتبط بمحاولة الانسان لتحقيق ذاته وإنسانيته . الا اننا نرى ان كل مصير جزئي لا يبلـغ مداه ولا تظهر حقيقته ، الا بالنسبة للمصير الانساني العام . فالتجربة الفنية قد تبتدىء جزئية فردية ذات وجه عاطفي او سيامي او اجتماعي . لكنها لا تعتم ان تنزع في تطورها وتتدرج حتى تفقد وجهها الخاص وتبلغ ذروتها ، منحلة في التجربة الكلية العامة . فلو تناولنا ، مثلاً ، قصيدة « الرجال الجوف » لاليوت ، لتبين لنا ان الشاعر يعبر خلالها عن واقع بلاده وشعبه ، وانما ارتقى منها الى الانسان عامة ، معبراً عن تجربة الضياع والفراغ والهاوية ، فضلاً عن عقم الانسان وحضارة العصر . فقصيدته ليست مرتبطة بمكان من دون سواه ، او بزمان من دون سائر الأزمنة ، وهي ايضاً ليست مقيدة بفرد او بشعب من دون سائر الأفراد والشعوب ، وذلك لان اليوت ارتقى فيها عن الواقع الخاص وواجه واقع الانسان والوجود .

عنصر الخلود في الفن :

وليس هذا الأمر مقتصرأ على الشعر المعاصر ، او على الغنائي من دون سواه ، بل انه يعم سائر مظاهر الفن الخالد ، خلال العصور جميعاً . فلو تصدينا لأدب شكسبير ، مثلاً ، لرأينا ان العنصر الهام في بقائه وديمومته ، هو عنصر الشمول الانساني الذي جعل مصير الأشخاص على مسرح مؤلفاته ، رمزاً للمصير الذي يعاينه الانسان على مسرح الحياة . فهو لم يتهدد لأزمة عارضة مولية مدبرة تتأثر بالظروف الطارئة وانما تصدى للمشكلة الدائمة التي لا تضعف ولا تزول بزوال الطوارئ التي أدت اليها . فمشكلة هملت مثلاً ،

ابتدأت جزئية عرضية ، خاصة ، انها مشكلته بموت أبيه والثأر من واثريه . ولو ان شكسبير اكتفى بتصوير حقد هملت على أمه وعمه . لتضاءلت قيمة مسرحيته من الناحية الفنية ولما قدر لها ان تنتصر على عتمة الزمن . الا اننا رأينا ان الأزمة التي ابتدأت فردية ، ذاتية ، في حدود ضيقة . تأخذ في التعمق والاتساع ، وقد جعلت تنمو وتندرج ، ايضاً ، حتى بلغت أوجها فالتقت بمشكلة الانسان وتنازعه لمصيره وبقائه . ولقد أصبح تمزق هملت بمشكلته رمزاً لتمزق الانسان بوجوده . ولم يعد هملت يشقى ويتألم ويقع في هاوية الريبة واللبس والتساؤل ، وانما الانسان هو الذي يتعذب بعذابه ويتردى في الهاوية التي تبتلهه بجوفها الكريه . وهكذا فان نزوع التجربة الفنية من التساؤل والتحري عن المشكلة الخاصة الى التساؤل والتحري عن الوجود واللاوجود . عن جدوى الحياة ولا جدواها ، وهو الذي يمثل عنصر البقاء في شعر شكسبير . وهو بذلك ، كالحمر يتجدد ويطيب وتعمق نكهته ونشوته بقدر ما يتفادى الزمن عليه .

ولقد تداولت قصائد السياب ، مراراً عديدة . محاولاً ان أخلص الى رؤيا عامة للمصير والوجود ، فلم أعثر عليها لأنه عزل مصير بلاده عزلاً تاماً عن حركة المصير الوجودي العام .

مارد الاسطورة وقمقم التجربة :

ولشدة تقيد الشاعر بحدود بيئته وواقعه السياسي الفاجع المضني نرى ان الانفعال الخارجي والالتزام الواعي ، المقتصد ، قد طغيا على قصائده جميعاً . وتشبعت بهما الاساطير التي يقحمها اقحاماً مقيناً على التجربة . ولقد جذب الشاعر الاسطورة ، جذباً ، وشدها شداً الى المواضيع السياسية التي وقع فريسة لها ، ليستدر اعجاب القارئ بفضيلة الانفعال الحزبي الآتي ، ويستهو به بالهتافات العدائية ، واللعنات الموتورة والعويل الشبيهين بعويل

وصياح الأرامل والشكالي . ولقد نتج عن جذب الأسطورة وشدها بوثاق ذهني الى قصائده ، ان نصبت ماويتها ، وجف نسغها ، ومحلت أجواؤها ، وضافت عن دلالتها الكونية الشاملة ، وقهرت قهراً ، لكي تنقص واقعاً جزئياً محدوداً ، في بيئة محدودة ، تعاني أزمة طارئة ، ومظلمة عابرة مولية . لقد حصر السياب مارد الاسطورة في قمقم تجربته الضيقة فافتقدت ذهوها وأبعادها الوجودية ، والفنية والنفسية ، وأصبحت ، بالنسبة لنا ، كناية او تقية يستر بها الشاعر آراءه السياسية وتهجماته على عهد او على رجل لا يجرؤ على التصريح ببعته وعدائه ، وتحولت ، حيناً آخر ، الى موضوع مزدوج الدلالة ، كنوادر كليلة ودمنة ، كما انها غدت ، في احيان كثيرة ، وسيلة للهروب من التجربة والاستطراد عنها . ولقد دلت في جميع هذه الاحوال ، على ان اسراف الشاعر بها وانصرافه اليها انصرافاً كلياً ، هو مظهر واضح لوقوعه فريسة لتقليد الازياء المبهرجة في الشعر الاجنبي . ومن يتلو شعر السياب لا ينفك يغيظه ذلك الانجراف المسرف بتيار الاسطورة . ولقد توهم ان التجديد لا يظهر الا بتلك الصور الاسطورية التي حفظها في ذهنه ، حتى جعل القارئ يدرك ما سيقع عليه في القصيدة ، قبل أن يقرأها . فأنت اذ تقبل على احدي القصائد ، تفطن انك لا شك واقع على المسيح او على أدونيس او على عشتار ، تلك الالهة المسكينة التي تجاذبتها قصائده ، وعفرتها ووطأتها ، حتى كأن محتها بشعر السياب ليست بأقل فاجعة من محتها بموت أدونيس . لقد ارتهنها الشاعر طوع بنانه ، ورصدها رصداً لحاجته ، فلا تكاد تعيا لديه حيل النظم ، حتى يجذب تلك الالهة السيئة الطالع ، ويوثق رباطها بقصيدته ويدعها تحبو وتجر وراء أذيالها . وكذلك الأمر ، فان تصديه للمسيح لم يكن بأقل اثاراً للسخرية والنقمة . فلقد تناوله وتهرج به تهريجاً ، كالبهلوان ، فجئناً يخرج من جيب القصيدة ، وحيناً يحشره في جوفها ، وحيناً يطلويه وحيناً ينشره ، فكأنه ساقه ، خلال ديوانه ، بأشد مما ساقه به اليهود الى الجلاجلة .

وبعد ، فما الفرق بين هذه الصور والأفكار الاسطورية في القصيدة الحديثة وتكرار المعاني الصخرأوية في القصيدة القديمة ؟؟ لا شك انه لا فرق بينهما ، بل على العكس ، فاننا نرى ان تكرار هذه الصور في القصيدة الحديثة ، حولها الى مادة مبتدلة ، يسيرة ، مينة اوشك ان تكرر بها نوع من التقليد الجديد . فكما اننا ندرك انه لا بد للجاهلي من تشبيه حبيته بالظبي في الغزل وتشبيه فرسه بالبقرة الوحشية في الوصف وتشبيه طيب الخمرة بالمسك في الشعر الحمري ، كذلك بتنا نتوقع ان القصيدة الحديثة ، كما ظهرت في شعر السياب ، ستصدي الى المسيح وادونيس في تصوير المظلوم الذي ينتصر بموته على الظالم ، وانسه سيتصدي لقابيل في حديثه عن الذين لا يتورعون عن القتل في سبيل غاياتهم ومصالحهم ، وما الى ذلك من ألفاظ تتردد في شعره ، كبويب وجيكور وبابل والبعل ، فضلاً عن عشروت .

وظيفة الاسطورة في الشعر الحديث :

وهناك ظاهرة لا بد من الالتفات اليها وقد غلبت على شعر الاسطورة عند السياب . ولعلنا نعجز عن تفهمها اذا لم نلتفت الى تاريخ الاسطورة في الشعر . وقد خيل لبعض النقاد والشعراء ان الاسطورة هي خاصية مميزة للشعر الحديث دون ان يفتنوا الى انها رافقت الشعر منذ أقدم عصوره ، اذ أسرف بها الكلاسيكيون والرومنسيون ولم يكن انصرافهم اليها ، بأقل من انصراف الشعر الحديث . الا انه ثمة اختلاف عظيم بين طبيعة الاسطورة في الشعر القديم وواقعها في الشعر الحديث . لقد كان القدماء يتخذون الاسطورة كموضوع لشعرهم ، وكانوا يتقمصون الاشخاص الاسطوريين . معبرين عن نزعاتهم وعواطفهم . أما الشعراء المعاصرون ، فانهم يتولون الاسطورة بعصب الرؤيا الرمزية ، محاولين أن يفضوا قلبها ويلتقطوا أبعادها الفلسفية والوجودية ، وذلك لان طبيعة الاسطورة لا تختلف عن طبيعة التجربة الشعرية . فهي تعاني الواقع معاناة شعورية ، ايمانية ، تحرق جدار العقل والوضوح والتقرير ، وهي :

فضلاً عن ذلك ، تنطوي على يقين التاريخ ووهم الخيال ، وتظهر وحدة المصير البشري والوجود. الا ان أهميتها العظمى تظهر في انها تنقل التجربة من حدود الجزئية والفردية ، وتسمو بها لتتحل في تجربة المصير العام الذي ما برحت تعانيه الانسانية ، منذ ان حاولت ان تدرك ذاتها وتحققها . انها محاولة للارتقاع الى مستوى الرؤيا الكليسة والشمول والمطلق . والشعراء المعاصرون لا يتخذون الاسطورة كموضوع ولا يسردونها سرداً كالرومنسيين وهي لا تعتبر غاية بذاتها ، بل ترد في شعرهم ك لحظة من لحظات الانفتاح والاشراق ، فيما تتوحد ذاتهم مع ذات الوجود ، وتتغنى حدود الزمن في حدسهم ، عبر حلولية ، شبه تامة بين تجربتهم الفردية وتجربة الانسانية ، خلال عمرها الطويل . لهذا ، فان الشاعر الحديث يستضيء بها ليكشف الظلمة فيما وراء الوعي ، او فيما يعبر عما يشعر به دون ان يفهمه . وبكلمة مختصرة ، ان الاسطورة في الشعر الحديث ، هي فلذة يجتمع فيها قلق العصب الفلسفي الذي يتحرى الكون ، مع الانفعال العاطفي الذي يؤمن بالأشياء ويرضى بها رضا عفويأ حدسياً .

السياب وابن المقفع :

لا شك ان هذه الرؤيا الاسطورية الصادقة ، قد خطفت ، حيناً في عصب السياب ، الا انه تولى الاسطورة ، غالباً ، كموضوع يغوى بسرده والالمام بجزئياته وتفصيله ، حتى يفتقد دلالة الاشراقية ، وأبعاد الحلولية بين ذات الشاعر وذات الوجود. فلو أخذنا مثلاً قصيدة «سربروس في المدينة» لتبين لنا ان الاسطورة تغشاها ، منذ البداية حتى النهاية ، وهي ، على الغالب ، اسطورة علمية مقتبسة من التنقيب عن الاساطير الميتة التي افتقدت ارتباطها بوجودان الشعب ، فأسطورة «سربروس» هي اسطورة لفظية ، اي ان القارئ لا يفهم منها سوى المعنى القاموسي المحدد ، الشبيه بالمعنى الثري في تجرده من الأضواء والظلال الشعورية . ولقد كنت قد اسلفت ان قيمة الاسطورة

ليست في قصتها وانما في الاجواء النفسية التي تواكبها ، عندما تثار في خاطر القارئ . فكيف يمكن لنا ان نتأثر بأسطورة سربروس ، ونحن لا نعلم عنه شيئاً وليس ثمة اي نوع من الترابط الوجداني بين نفوسنا وبينه . لهذا فان هذه اللفظة هي لفظة صماء ، خرساء ، اي هي صوت لا صدى نفسياً وراءه ولا حركة تنمو وتتطور من قلبه .

وهكذا ، فان آفة الاسطورة تزدوج في شعر السياب ، وذلك لأنه يتخذها كموضوع يتلوه تلاوة قصصية ، ولأنه يقتبسها اقتباساً علمياً من الكتب القديمة ، محاولاً ان يبعث الحياة في عظام النواويس الميتة المتحجرة .

وبعد ، فما الفرق بين هذا الكلب الجحيمي الذي نشهده في قصيدة السياب وسائر الحيوانات المزدوجة الماهية ، في الأمثال الاسطورية ، كما نرى عند ابن المقفع ؟ لقد اتخذ الشاعر هذا الحيوان كتنقية اشار بها اشارة غير مباشرة الى الحاكم الظالم ، وهو لم يلمّ بذكره في صورة مدبرة خاطفة ، بل سرد قصته وانصرف الى وصف تصرفه الحيواني مثل « تمزيق الصغار بالنيوب » و « قضم العظام » و « نبش التراب » و « ركضه خلف عشتار » ، يمزق اقدامها ، يعصعص سيقانها . فليس ثمة من فرق بين هذا الكلب في قصيدة السياب وسائر البهائم في كليله ودمنة ، سوى ان الشاعر اورى بتصرفه شيئاً من العصبية والانفعال . اما فيما عدا ذلك ، فان التشابه فيما بينه وبينها هو تشابه تام ، حتى ليمكننا ان نقول ان الشاعر حوّل قصيدته بواسطة الاسطورة الى مثل خرافي . ويمكننا ان نتأكد من ذلك فيما ننظر الى قصيدة « سربروس » بمجملها ، حيث نرى ان السياب قد اعتمد « تموز » كتنقية يرمز بها الى الشهيد وعشتار التي اتخذها كتنقية للحرية . والقصيدة تتطور من خلال وصف الشاعر لتصرف سربروس بالنسبة لتموز وعشتار . وهكذا يتحقق لنا ان طبيعة القصيدة هي شبيهة بطبيعة المثل الخرافي الذي يشير الى واقع انساني من خلال واقع غير انساني . وهذه التنقية الاسطورية تظهر في معظم قصائده الاخرى ،

مما لا مجال للاطالة بالتشمل عليه ، وانما نكتفي بمثل اخير من قصيدة « مدينة بلا مطر » اذ تكنى الشاعر ببابل عن العراق ، وبتموز عن الحرية ، وحيث أقام جنازة ومناحة ستر بهما عجزه عن الرؤيا الصادقة التي تمثل شاشة تنعكس عليها ابعاد الوجود .

وهكذا

وهكذا ، فان الاسطورة قلما انبثقت من عصب السياب ، فهو يحفظها حفظاً وينقب عليها تنقيباً ثم يسرد قصتها في اطار خارجي ، حتى غدت في شعره وكأنها تعويذة او حركة من حركات البديع والأمثال . وبالإضافة الى ذلك فان اقحامها في قصائده ، جميعاً ، يوحى لنا بأنها لم ترد وروداً عفويةً عبر التجربة ، بل انها تسلطت عليها بارادة واعية حاول الشاعر ان يظهر بها قصائده بمظهر التجديد والابتكار .

ولعل ذلك جميعاً ، يؤكد ما ذكرته ، سابقاً ، اذ قلت ان قصائد السياب ، هي كقصص جبران ، طغت عليها نزعة الاصلاح والنزعة الاسطورية من الخارج ، وتخلى فيها الشاعر عن صفاء التجربة الفنية في سبيل الموضوع وتفنيق المعاني والصور التي تستثير القارئ بانفعال حماسي ، عصبي ، سياسي ، من دون تلك النشوة الفنية الوثيدة التي تجعل الانسان اكثر تألفاً مع الكون .

واذا نظرنا الى تطور السياب امكننا رد نزعة الاصلاح الى طوره الاول فيما كان منصوباً الى العقيدة اليسارية ، التي تحدد بها اتجاهه الفكري ومذهبه الفني . وما ان تخلى عنها حتى اضاع محوره وثقافته وأخذ يتحرى عن عوض لهما ، فتلقب الرموز الاسطورية التي ابتدعتها نخبة الحركة الشعرية في لبنان ، دون ان تكون من عصب تجربته وانصهار ثقافته .

عبد الوهاب البيّاتي

في

« ملائكة وشياطين »

أصدر عبد الوهاب البيّاتي ديوانه الأول « ملائكة وشياطين » عام ١٩٥٠ ، وهو في الرابعة والعشرين من العمر . وقد انعكست فيه هموم الشباب الملازمة لهذا العمر وسويداء الحب وشحوب العواطف وضرب من الشّعور بالاندحار والهزيمة . فهو مرغم ، مسير ، أبدأ ، بقدر الحب والشقاء ، وحتمية العواطف والميول ، يعبر عن ذلك ، حيناً ، بتعبيره ، وحيناً آخر يستعير معاني الآخرين وصورهم وتعابيرهم وربما إيقاع شعرهم . ولا بدع في ذلك كله ، إذ قد أجمع أئمة النقد على ان الشاعر يجتاز مرحلة تقليد ومحاكاة لسواه ممّن يطغى شعرهم على وجدان العصر ويهيمنون فيه على خواطر الناشئة ووجدانهم . ولعلّ سنّة التقليد والمحاكاة هي سنّة عامة في الحياة تتقدّم عهد الابتكار والخلق ، يتعرّ فيها المرء قبل أن يعثر على خطوته ويتعنت قبل أن يفصح عن صوته الخاص به . وانا اذ نتولّى دراسة هذا الديوان تمهّد بسه لتطور الشاعر ونقيده منه الاطلاع على نموّه النفسي والفنّي ، ولا نقصر عليه قيمته ، بل إننا لا نوبخه فيها إذ قلما نذوق في البواكير طعم الثمار الناضجة ، وان كنّا نستشفّه ونستطلعها عبرها . ففي القصيدة الأولى ، مثلاً ، نسمع مثل صوت نزار قباني في الايقاع والنبذة :

كطلاس الكهّان ألواني وعرائس الغابات ألحساني
ألبتها من زهر أوديّي ثوباً ومن أوراق بستاني
وغمستها في التّبع عاريةً وغسلتها في دمعي القاني
ورفعتها عقداً لفاتتسي حبّاته أبيات ديواني

ولست أودُّ أن أعارض بين هذه الأبيات والأبيات التي تماثلها من شعر نزار لأن القارئ يستطيع ذلك ويوقن منه بنفسه ، وإنما أودُّ أن أشير إلى أنَّ سائر ما تبقى من القصيدة ترجع فيه أصداء خافتة من نزار فيما تلج التجربة إلى الداخل ، مؤكدة ان منزع البياتي يباين منزع نزار في الأنغام الخلاّبة والصور الخارجيّة المقتنصة بتعمّد ، وهو لا يذهب مذهبه ، كذلك ، في بذل الألوان والتباري بمباراة الغلو . وإذا كانت القصيدة بمجملها لا تعدو وصف الشّعْر ، فإننا نستشف عبرها موقفاً رجيماً ، ملحداً وشعوراً بوطأة التنازع بين الخير والشر .

ولعلّ الوتر الغالب على قيثارة البياتي هو وتر الحب وما يصحبه وما يعقبه من أحزان ممّا يتفق وهموم الصّبا . وعلى غرار الرومنسيين تتضاعف في نفسه أحزان الحب حتّى يستحيل إلى يأس قاتل ، يكفن العالم بأكفان السواد وينسل في الضموء لون القنوط . إنه اليأس الذي يميت حتّى الذكريات ^١ ويحيل العالم إلى رمس كبير ^٢ ، والأشجار إلى أعلام مجلّلة بالحداد . لقد كان الحبّ جنّة عصفت بها الرياح وخلّفتها كالبلقع . هنا العواطف تتضاعف وتتوالد ولكنها لا تدلّهم ولا تحلّولك ، كما أن التشبيه يظل في حدود الرؤيا الرومنسية التي تسعى إلى الإيهام بالعمق والتغوّر ، بالتفسير والتقرير وبسذل الجزئيات والتفاصيل .

١ - لا شيء حتّى ذكريات الصبا عاد بهسا الشوق فماتت هنا (٩)

٢ - طار بها الحقد إلى عالم آفاقه أمست قبوراً لنسا (٩)

وإذا كان الرومنسي يجعل ذاته محور العالم ، فإنه دأب على موضوعات خاصة شبه تقليدية يتولاها بوجوده ويدعه ينزف ويسيل منها. الانفعال يطغى ويشتد ويتقد ويتحد بالأشياء ، لكنه يذيقها ، فتميع ، بدلاً من أن ينيرها فتشف . ومنذ قصيدة لامرتين في البحيرة حيث كان يجذف وحبيته بمجذاف التيه والقدر ، ما زال الرومنسيون يمتطون زورق الشعر والحلم في خضم الحياة . فالزورق هو موضوع رومني كالقمر والبحر والشمعة والزهرة والغابة . فأغنية الزورق تجري على هذا الغرار ، من الشك والتيه ، تتنفس فيها أنفاس من أبي ماضي في حيرته وتساؤلاته ولا تنبو عن ذلك حتى صيغ العبارة ، وإن كان يتفرد فيها بالتعبير عن موقف من الحرية والمصير .

ومهما تنوعت قصائده ففيها إيقاع يأسٍ دائم ، يتحار في التعبير عنه . يفسره ويعلله ويصوره في آن معاً ، تطغى عليه ذهنية التعليل ، حيناً ، والصورة القائمة الملتزمة ببعض الجدة . فاليأس أحمَد في نفسه جلوة الشوق ، وثلوج الحرمان ذابت وجرت في عروقه وخيالاته أوثقت شراع انطلاقه وما إلى ذلك من تاويل متعشرة ، حيث تفرق وتلتقي المتناقضات : اللقاء والفراق والجنة والقبر وحيث ينتفض عصب الثورة ويشرب مسن مهاوي الموت . وربما اعتبرته مثل نزوة نزار المراهقة ، فيؤتى أفدح النتائج لأيسر الأسباب ، مسفاً إلى النزق والحماس ، وهما صفة الانفعال الأهوج ، الطامي وغير البصير :

إذا ابتسمت قلت هذي السماء أراها تجول على هديها
أكادُ أذوب ... أكادُ أموتُ على رفّة الخيط في ثوبها .
وللبياي في هذه المرحلة تطبع آخر بطبع الآخرين ، يعتمد فيه صيغة الأمر والنهي وإيقاعاً عنيماً كأبي شبكة :

اشرب ، فإن الفجر يعقبه ليل ستظما هي في دجاجيه
او الايقاع المبتور ، المتسارع كنزار :

من صمتها ، من لوعي من شفي المقطبة
تقول مت من ظمناً ونح على ما ألتهبه

ولا يقتصر البياتي على ما ينضح ويرشح اليه من أفاعي أبي شبكة إذ تراه
يوم أو يقبع في مثل رؤى غلوائه وأحلامها . ففي قصيدة « حلم في كوخ »
تمل أطياف الرؤى بمثل غيب مصطنع او بمثل جحيم مصطنع . على تقيض
بودلير : فثمة الكوخ رمز البؤس واليأس والعزلة عن معترك الناس وشروهم
يحتل فيه الشاعر متوهماً انه حظي بزهرة الفردوس ، فاذا صحا حلمه لم يخلف
اثره الا الدموع . فيتعزى بعزاء الطفولة وعرائس الفكر وشمعة محترقة في
زاويته ، لكنه لا يعثر على عزاء ، فيخرج من كوخه إلى أرجاء الطبيعة يتحرى
عن السعادة ، اي عن الحبيبة ، فلا يقع لها على أثر ، كأن الحب لا مقر له في
العالم أو كأن قلبه هرم وجف نسغ الحنان فيه . وهذه هي قصيدة بكائية
كمعظم شعره ، تنال فيها الرؤى والعواطف والصور ، فتجبي ما لا حياة فيه
وتفترض معاناة فيما هو عاطل عن المعاناة ، فينغرر الشاعر بالعاطفة المتوالدة
من ذاتها كالداء فلا يفتقد المنطق والنمو ولكن شعور اللا جدوى
والتوهّم والمجانبة يلزم القارئ عبرها . فالبياتي ما زال يطفو فيها على بلحة
نفسه ، يتعلل بالوهم حتى يفتسه ويسلس للرؤى حتى تصرعه ويحترق فيه
عذاب شديد مقتبس لا طعم لإنسانياً له . هنا العاطفة تغوى بذاتها وتغوي الخيال
بها ، فيطفران ويتناسلان بما لا طعم له ولا دم فيه . أو نقول إنه ما زال يشعر
بمشاعر الآخرين ويرى برؤاهم ، إن البرء والابداع لا يعانقهما الا من يبلغ
الشهادة على صليب الحياة والموت . هنا الانسان لما يهتد الى غايته ليلوب عليها ،
فإذا هو ينقش كالضباب الفاشل على الأديم . وقد يكون لمثل هذه القصيدة

قراؤها ، إذ لكل شعر قراؤه ، ولكن القادم الجديد لم يبرح قابلاً في نفس الشاعر ، لم يسفر لنا وجهه .

وكما إن للحب بأسه وسويداءه ، إن له أيضاً ، عذريته المراهقة التي تنطلق من ذاتها وتعود إليهما ، ملازمة العذاب والصمت ، متحجبةً بالكتمان والحرمان والغيرة . فالهوى « برعم جرح »^١ يخشى الشاعر أن يلامسه حناناً ، فيتماسك :

على طلل الذات مني بقايا تشد الجراح ولا تهزم
ويتأرق ويبكي ويتعزى بالذكرى ولا ينجع في أمره أمر كأنه يدوم في
ذاته على دوامة العيب ، فيعتزل^١ ، وينشد على قيثارته ألحان الوهم والحلم ،
لكن أوراق الشباب تتساقط من دونه .

وفي قصيدة لاحقة يفتقد الحب عذريته ووجده ، فتصيبه موبقة الشهوة ،
أو بالاحرى انه لم يصب بل ان الشاعر أوبقه وأسقطه الى الحمأة لينسج على
منوال شعر أعجبه وان لم يعان معاناته . « فالتمثال المشوه »^٢ قصيدة متزعة
من أقاعي الفردوس بلا تقيّة ولا هوادة :

نصبتك تمثالاً على شاطئ الذكرى مشوّهة عمياء من طينة حمراء
ويحتضر اليوم المشوّه باسطاً جناح الخطايا فوق أطماره العرى
وتلتف أفعى لعني فوق صدره لئتمنص من نهديك ما أبقت الذكرى
سيبقى على شطّ الليالي كصخرة مهشمة حمراء ، يحتضن الصخر
والشأن البخاري في مثل هذا الأمر أن تقارن بين بيت وبيت آخر ومعنى
ومعنى آخر ، الا أن هذه الأبيات ذات وسم ظاهر ، انحدرت من رحم

١ - يقول في قصيدة « عزلة » ص ٣٠ : عاين مرا إثر صيف في ملال تلفتي ،
مفتقياً عل إثر نزار في قوله : عاين مرا عليها يا مقبلي وعطرها لم يزل يجري على شفقي .

٢ - ص : ٣٢ .

« الشهوة الحمراء » في الأفاعي ومن الديوان كله إذ مناخه يتنفس فيها وألفاظه وإيقاعه . ولا بدع ، فان الشعر السائر ، عهدئذ ، هو شعر نزار بمذاق الشعر البرّي وشعر المهجر في حيرته وتساؤله وشعر أبي شبكة ، مترجماً بين وجدانية موسيه الجنائزية وثورة فينيي وغضبه على مبادئ العصر والتاريخ . والبياني يرتدي كل ثوب جاهز ويخلعه ويكسو زياً آخر ويخلعه ، لأنه لا يتحرى عن ثوب له ، خاص به . واللّعة الضافية على الأبيات السابقة ليست مما أحسه ، بل مما اقتبسه ، إذ اللّعة لم تنفجر في شعر أبي شبكة إلا مسن ضمير الخطيئة والإثم والطهارة في حالة من الشعور بالوجد والهلاك القريبين . ظاهر تجربته اجتماعي أخلاقي ، ولكن باطنه ديني صوفي . تجربته هي تجربة المسيحي الخاطيء . وسوف نتحقق ان البياني لا يتأثم ولا يرتاب ولا يعرفه وجسد ديني أو حسرة ماورائية .

فهذه تجربة طارئة ، يسلس ، إثرها ، قياده إلى الحزن والحب ، فيبكي غرامه القديم الذي أطفأ مصباحه وغشيه النعاس ، فيتضرّع الشاعر ويتحفّز ، ويتعمّد الكرى ، ليغشاه طيفها ويصحو على الخواء ، فيهرع إليها ، فتصدّه ، فيفزع الى الذكريات . إنها التجربة المكرورة ذاتها ، يخلد لها اللفظ ، فتكتظ بالنعوت والإضافات ويتهدل إهاب العبارة ، فتحتشد القصيدة بألفاظ دون طائل ، وتمطى وتتطاوّل بالاستطراد والتفصيل . وهو إذ يعتمد ان الوصف يعتمد التداعي ، حيث يتولى الموصوف كإيقاع تنداح منه الصور والرؤى :

عينك باسمتان مثل بنفسج تفتّحُ
في الغاب ، في الليل العميق
في معبد الحب السحيق

حيث السعادة لا تنام
في صحوة الفجر الجميل
من غصنها النامي البليل

فكيف تستقيم هذه الصورة وهي تنفكتك وتختل وتنداعى ولا تفصل الا بحروف الجر والظروف المتكررة ؟ عيناها كالبنفسج الذي يفتح ، هذا تشبيه يُساغ ، لكنه بدّده وقطعه إرباً وخلقه أشلاء ، بل انه جعل يتنامى كالحلايا الحبيثة ، اذ ذكر الغاب والليل العميق ومعبد الحب كإطار للصورة . البيت الاول هو المرحلة الأولى من الصورة والغاب والليل والمعبد هي المرحلة الثانية ، ثم تنامت من جديد نمواً منكراً بذكر المعبد اذ مزجت مرحلة ثالثة من قلب الصورة الجزئية الرديفة واذا اعيتته حيل النظم وصل ما فات بما هو آت بلفظة « حيث » وسدر في الوصف حتى ألمّ بالزهر ، وأغوي من جديد في أسطر عدة مبدولة ، تلتصق بها النعوت كرقع بلقاء . هذه صورة عنكبوتية ، لا شكل لها ، خطوط بلا إطار وحركات بلا معنى وألفاظ مكثفة ، متراكمة حتى لتكاد ان تقطع نفس القصيدة وتخنقها . وأية جدوى من المنطق الذي يتسلسل عبرها ما دام منطقاً مضلاً ، تجذبه اللفظة وتغرر به الفكرة الى اللامعياية . لقد امتنع الخلق والكشف القاطب الناقد ، فلها الفكر وتعابث وتماجن وضحك على ذقن القارىء فيما هو يهزأ من نفسه .

وقصيدة «لقاء» كلها تتنامى نمواً استطرادياً ، مُنكراً . فهو يصف اللقاء بقوله :

إطراقة حيرى يُظللها لقاء عابر
كلقاء أبناء السبيل
في ظلمة الليل الطويل
يتسكعون بلا رجاء

ويضربون بلا عزاء
في مهمة خاوي رهيب
في عالم الصمت الكثيب
حيث العواصف تستحيل
ضرباً من اللغو الثقيل
والدمع والظل الظليل
ما الدمع .. هل يروي الغليل

فقد قرن اللقاء بلقاء أبناء السبيل ، كما قرن العينين بالبنفسج ومضى في سبيله ، يولد الفكرة من الفكرة ، والوصف من الوصف ، حاشداً الحروف والظروف كأداة للاطالة والتمويه ، مما قطع أوصال العبارة فضلاً عن الفكرة وهو اذ يغنى عن الحرف والظرف يعتمد الى الحال المكررة حيث تنسل الأفكار ويظم سبل اللفظ ويطفو .

ولم يكد يتحرر البياني من الخطائية المدوية بالابقاع والوزن :

آمنت بالليل السدي لا ينتهي ودفنت في جنح الظلام صباحي
وحطمت أقداحي على شفة الهوى ولقد حطمت على الظما أقداحي
فالقارئ الحديث لم يعد يؤخذ بالنبرة والحماس والتهويل ، وهي من طبائع الانفعال العصبي الطائش المهووس ، والضرب الذي يريع ويذهل ، فيطفو النغم كما كان اللفظ قد طفا وطم فيما تقدم .

ولا مجال للاطالة في دراسة هذا الديوان إذ ان معظم قصائده تتردد وتتكرر موضوعاتها وألفاظها وصورها ، تخلب حيناً ، بالوصف ، وحيناً آخر بالبوح والتجوى ، منشدة نشيد الحزن والفشل ، ضاربة على ايقاع موحش مراهق ، غير متخطية أطر الاسلوب الشائع في التقرير والتشبيه والحشد اللفظي متوسلة للتعقيد والإيغال أساليب التفصيل والتفسير مما هو مبذول ومطروق ، غالباً .

قصائد لصالح عبد الصبور

الشيء الحزين

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ، ولا يبين
لكنه مكنون
شيء غريب ... غامض ... حنون

لعله التذكار
تذكار يوم تافه بلا قرار
أو ليلة قد ضمها النسيان في إزار
« لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كمالك من محارها ...
تذكار »

لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لاورقت جنورها ، وأينعت ثمار
ثقيلة القدم

لعله الأسمى
الليلُ حينما ارتحى على شوارع المدينة
وأغرق الشيطان بالسكينة
تهلّمت معايرُ السرورِ والجلد
لا شيء يوقيفُ الأساة... لا أحد
يستيقظ الشيء الحزينُ في أواخرِ المساء
يمورُ في الأطرافِ والأعضاء
ويثقلُ العنينِ والنبرة والإيماء
لكنه حنون
يضمنا في خدرٍ مستسلمٍ مأمون
أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباهِ والثرائب
وتوقظُ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب
لا تسأل الشيء الحزين أن يمرّ كل يوم
على مرافئ العيون
لا تسأل الشيء الحزين أن يبين
... أن يبين
لأنه مكنون
لا تسأل الشيء الحزين أن يقرّ
لأنه كطائر البحار... لا مقرّ
وقل له :
إذا أهلّ في المدى ، ونقر البياض في عينيك
وغيم المكان بالدموع مثل حلم ...

« لقد ملكتني ... فتحت لك
صندوق قلبي الكليم
فلتقطر الدموع ... كالنغم
لو كان للانسان أن يعيش لحظة العذاب ...
... مرتين
بكل عمقها الكئيب الساذج المبرور
أن يلد الآهة ... مرتين
خالصة بلا سرور
وأن يحس ذلك الشيء الحزين جيستين
لكي يرى فجاءته
ويستين وجهه ومشيته
لو اتكأت أيها الشيء الحزين مرة على مرأى العيون
لو ركبت المسافرون

تنطوي هذه المقطوعة على نوع من الدراسة لبواعث الحزن وطبائعه ، فهو
يستهل بالقول :

هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنه مكنون

شيء حزين ، غامض ، حنون .

وفي هذا المطلع تتكرر الألفاظ الدالة على الغموض ، يختفي ، لا يبين ،
مكنون ، غامض ، غريب . فالشاعر يعاني ، اذن ، الحزن ولا يعيه ، إنه

الحزن الخافت ، القرير ، الذي لا يصحبه عنفٌ أو جرس ، يستولي على النفس ، حتى إذا حاولت أن تدركه توارى واستكن . فهل أن حزن الشاعر هو الحزن الرومنسي ، أي الحزن للحزن ، أو الداء الدائم الذي لا دواء له . لعله كذلك أو لعل الصفة الفكرية أغلب عليه ، إنه حزن النفس لذاتها أو للأشياء ، هكذا ، دون باعث أو يقين . ومن ثم يتساءل الشاعر ويتحرى به ، فيقول :

لعله التذكار
تذكار يوم تافه بلا قرار
أو ليلة قد لفها النسيان في إزار
لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كفاك من محارها ... تذكار

فقد يكون باعث ذلك الحزن ، إذن ، التذكار ، أي حزناً على ما مضى وفاتٍ وشعوراً بالقسر إذ لا سبيل إلى بعثه واستعادته . فالتذكار حزن إذ يدعنا ندرك أنه لا قدرة لنا على الأشياء ولا حرية لنا إزاءها ، تصحبنا حيناً ، ثم تولي عنا ، مخلفة في أنفسنا شعور الوحشة . إلا أن الشاعر يخص التذكار ، إذ لعله « تذكار يوم تافه بلا قرار » واليوم لا ينطوي على مدلوله المادي ، المحدود ، فقد يدل على حقبة ، أو على العمر أو على الماضي .

فالشاعر يحزن إذ يتصفح كتاب عمره دون أن يقع في صفحات أيامه ، إلا على التفاهة والعقم والخبرة واللامعنى . فالحزن هو حزن الفشل والشعور بالخيبة من النفس والحياة والأشياء . وقد لا يعدو ذلك قوله : « أو ليلة قد لفها النسيان في إزار » ، فالليلة هي الوجه الآخر لليوم ، وقد غشيها النسيان وأحرق بها من جهة ، ولفها بازاره ، أي كفنها بكفائه .. فالشاعر حزين لموت العمر والأيام والأشياء ، لاختفائها في جوف النسيان ،

قد كانت ، ثم كأنها لم تكن . أوليست نفس الانسان رمزاً لعواطفه وسائر ارتباطاته بالأشخاص والأشياء ؟ لقد عبرت بنا سنون طويلة أو قصيرة ومرت علينا أحداث وعانينا أشدَّ العواطف وأضعفها ، وربما تخفى الشاعر ان يبق ذلك كله متوهجاً في نفسه الى الابد ، فاذا هو ينطقى ويقع في ظلمة النسيان . فالتذكار يرسب في قاع النفس والحياة والأشياء :

لو غصت في دفائن البحار
لجمعت كفافك من محارها تذكار .

فكيف تجمع محارات التذكار من اعماق البحار ؟ وهل انها بحار المياه ام بحار النفس ؟ أيا ما كانت ، فان التغير هو ناموس الحياة الدائم ، كل شيء موجود وغير موجود معاً ، وليس ثمة من يقين الا الذكرى ، إذ لا وجود فعلياً دائماً للعواطف والأشياء . ولقد خلفت أيامه الماضية مثل المحار فسي أعداؤه ، تطبق على النسيان وتنتفح على الذكرى . انها محار الماضي الذي يضم عمرنا في رحمه وأحشائه ، لكنه محار الموت ، أو هو كالقبر ، يضم بقايا الأشياء . فالمحار هو كالنعلش المطبق . انه الحزن على الزمن والبكاء لمسوت العواطف ، او هو الحنين الحزين الغامض ، الحنون الى عالم مضى . فالشاعر يعاني ، هنا ، وطأة الزمن ، ينوح عليه ، ويشعر بالندم من دونه :

لعله الندم
فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم

الندم هو الوجه الآخر للتذكار ، يصحبه ويتولد منه ، الندم هو التذكار المصحوب بالخسرة على الماضي ، أو بالخسرة لعجزنا عن امتلاك الأشياء امتلاكاً فعلياً ، يمنعها عن النزوح والتغير . فما طراً علينا وطربنا له أو اغتبطنا

به يستحيل الى ندم ، تنضاعف فيه الحسرة بالنسبة الى عظم السعادة . فالمعاناة وجودية مرتبطة بشروط المصير البشري ، وشعسور الانسان بالاندحار والهزيمة ، لا قيمة لإرادته ولا جدوى لأمانيه . ثم يمثل الشاعر ذلك كله بالقول ان « الجثة تورق من الأرض وتعطي ثماراً ثقيلة القدم » . هكذا فالإنسان الميت يبعث ترابه في الأوراق والأثمار ، بالرغم منه ، لا يعود الى الحياة مهرولاً مسرعاً . بل متباطئاً ثقيل القدم . إنه الندم المصحوب باليأس من جدوى الحياة وقدرة الانسان على ترويضها وتعديلها أو تبديلها . فلموت والحياة يتعاقبان ، الجثة تدفن ، ونحيا في الجذور ، والأوراق والإثمار ، دون طائل . إنها دوامة اللامعنى والحسرة والندم . حتى النبات ذاته يتمرس بالحياة وينفذ ارادتها دون شغف أو فرح . وهذا ما يُفصح عنه الشاعر فيما يلي بقوله :

لعله الأسى

الليل حينما ارتمى على شوارع المدينة

وأغرق الشيطان بالسكينه

تهدمت معابر السرور والجلد

لا شيء يُوقف الأساة لا أحد

فالأسى هو الندم اليائس ، يزحف عند المساء ويغمر المدينة ، وتهدم معابر الفرح الى الكون ويحشم عليه الأسى لا فكاك له عنه . ففي نهاية المطاف ، في نهاية النهار ، او نهاية العمر ، او نهاية صراعنا مع ذواتنا وأقدار الأشياء ، نجد أنفسنا مدحورين ، أهدقت بنا الظلمة وهدمت جسور الخلاص . فليس من انسان أو من شيء يُعزينا وينقلنا من قبضة السويداء والأسى .

ويكرر الشاعر هذه الصورة في إطارها الفزيولوجي ، كأن للحزن وجوداً حسيّاً ، أو كأن الشاعر ينشقه كلافيون أو يعلّله كالخمرة ، يشعر بدبيبته في أغصانه مثلها :

يستيقظ الشيء الحزين في أواخر المساء
يمورُ في الأطراف والأعضاء
ويثقل العينين والنبرة والإيماء
لكنه حنون

يضمنا في خدر مستسلم ، مأمون
أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والثرائب
وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب

فأنت لو نظرت في هذه المعاني والأوصاف لخيّل اليك أن وراءها معنى
آخر استبطنه الشاعر أو استبطن عليه ، إذ قد تمثل الحزن كالخمرة التي تتمشى
في المفاصل ، كما يقول أبو نؤاس ، أو تدب ديبياً في العظام ، كما يقول
الأخطل . فالحزن يختلج في الأعضاء ويمور ، وهو يثقل العينين كالخدر أو
النعاس ويبيت التراخي في الصوت والحركة ، وهو ، مع ذلك ، حنون ،
يعانقنا ويضمنا . لقد استحال الى نشوة ، أو ان الشاعر أدمنه ، فجعل يحتسيه
ويعله وينتشي بنشوته في كل عضو من أعضائه . وبعد ، كيف وفق الشاعر في
ان يمنح الحزن هذا الوجود الحسي ، ولم توحّد في نفسه معه ؟ ان للشاعر معاناة
للسكر أو لخدر الأفيون أو سائر المخدرات ، وقد حلّ أحدها محل الآخر في
التعبير عن الاستسلام النفسي النهائي من خلال استسلام الجسد وتخيل أعضائه .
وقد يعدو الشاعر ذلك فيجعل له حياً ، يتنفس بنفس :

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والثرائب

وفي لحظة أخرى نجده ، وقد استسلم له كالحيبيبي لحيبيته :

إذا أهلّ في المدى ... ونقرّ البياض في عينيك

وغيم المكان بالدموع مثل حلسم

إذا أهلّ في المدى ونقرّ البياض في عينيك

وغيم المكانُ بالدموع مثل حُلُمٍ
لقد ملكتني ... ففتحْتُ لك
صندوق قلبي الكليم
فلتقطر الدموع كالنغم .

وبذلك تتحول المعاناة من السكر الى العشق والبوح ، حيث يُعاني الشاعر
أحوال الحب كلها إزاء الحزن . فهو يتمنى أن يلازمه ، أن يعبر على مرافقه
عيونه كل يوم ، أي أن يقيم في نفسه ، أو أن يكون قادراً على استحضاره
حينما يشاء :

لا تسألَ الشيءَ الحزين أن يمُرَّ كلَّ يومٍ
على مرافقي العُيُونِ ...

ويستعيد مثل هذا المعنى بقوله :

لو كان للانسان أن يعيش لحظة العذاب مرتين
بكل عمقها الكئيب ، الساذج ، المُرور
أن يلد الآهة مرتين
خالصة بلا سرور ...

فالحزن يفيدُ ، لكنه لا يقيم ، يجوز كالسقيفة العابرة على مرافقي النفس ،
لا تتكرر فيه لحظة ، ولا تصفو وتخلص مما دونها . وقد كان الفيلسوف
الاغريقي يقول : « انك لا تنزل في النهر مرتين » ، متكنياً بذلك على التغير ،
أما الشاعر ، فانه يتمنى هنا ان يُعاني الحزن المطلق الذي لا يبارح ويزول
والذي لا يتغير من لحظة الى أخرى والذي لا يلج فيه أو يداخله أي قبس من

ضوء او بارقة من أمل ، بل انه ليتمنى ما هو أنأى من ذلك ، يتمنى أن يشاهده
ويلامسه :

لا تسأل الشيء الحزين أن يبين ... أنه يبين
لأنه مكنون .

ثم يردف :

لو كان للانسان أن يعيش لحظة العذاب .. مرتين
وأن يحس ذلك الشيء الحزين جستين
ويستبين وجهه رمشيه .

فأياً يكون شكل الحزن ووجهه ومشيته ، ان المرء ليرجو أن يشاهد ذلك ،
أن يبصر الحزن ، ويحادثه ويحاوره ، أن يفهم غايته ، أن يألفه ويأنس به ،
لكنه يعجز أبداً عن ذلك ، اذ أن الحزن كطائر البحر لا يقر له قرار ، ولا
يبين له ملمح . لهذا اكتفى الشاعر بأن فتح له صندوق قلبه ليضمه فيه . فنحن
قوم حزانى ، نعاني الحزن ولا نفهمه .

وبعد ، فان الشاعر يُعبّر عن صوفية الحزن ، عن حلوله فيه ومشاهداته له
كما يحن الصوفي الى مشاهدة الله ، يود أن يُعانق الحزن المطلق ويلدوب فيه ،
كما في الحب والحنين والتذكار . ولقد تمت القصيدة الى نهايتها نمواً نفسياً
مأساتياً .

موت فلاح

لم يلكُ يوماً مثلنا يستعجل الموت
لأنه كل صباح ، كان يصنع الحياة في التراب
ولم يكن كدأبنا يلغظ بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقت
فلم يُملِ للشمس رأسه الثقيل بالعذاب
والصخرة السمراء ظلت بين منكبیه ثابتة
كانت له عمامة عريضة تعلوه
وقامة مديدة كأنها وثن
ولحية ، الملح والفلقل ، لونها
ووجهه مثل أديم الأرض مجدور
لكنه ، والموت مقدور ،
قضى ظهيرة النهار ، والتراب في يده
والماء يجري بين أقدامه
وعندما جاء ملاك الموت يدعوه
لوّن بالدهشة عيناً وفما
واستغفر الله
ثم ارتقى ...

والفأسُ والدرةُ في جانبه تَكْوَمَا
وجاء أهلهُ ، وأسبلوا جفونهُ
وكفّنوا جثمانهُ ، وقبلوا جبينه
وغيبوهُ في التراب ، في منخفض الرمال
وحثّوه إلى الحقول في سكينه
وأرسلوا تنهيدةً قصيرةً ... قصيرةً
ثم مضوا لرحلةٍ يخوضها بقريتي الصغيرة
من أول الدهر ، الرجال
من أول الزمان ...
حتى الموت في الظهيره ...

تخلّى الشاعر في هذه القصيدة عن الموضوع الذاتي والتنصّت الى الرعشات
الحميمة الهامسة في نفسه ، وتعرّض لموضوع إنسانيّ عام من خلال موت
الفلاح ، فمجد الكفاح والمكافحين وتغنّى ببطولة ذلك الرجل الذي لم
يَمُتْ على سريرهِ ، بل كالجندي البطل الذي يموتُ في ساح القتال « مرتدياً
للكفاح بزته : » كانت له عمامة عريضة تعلوه ومرتماً على التربة التي أحبها ،
قابضاً منها في يده ، فيما كان يجري الماء بين قدميه . إنه لشهيد مات وهو
يكافح العمر والهرم والتعب في سبيل العيش الكريم .

ولقد استهلّ الشاعر بمطلع تأمل أثقله بالحوار الذاتي الذي طفت فيه الأفكار
ونبت وتعارضت بعضاً ببعض : « لم يكن مثلنا يستعجل الموت ، لأنه ، كل
صباح ، كان يصنع الحياة في التراب » . ولقد استبان السياق من المعارضة
الطباقية بين الموت وصنع الحياة ، ومن الحكم الأخلاقي الواعي الذي مجد به
الفلاح تمجيداً وعظيماً نابياً . وليس في الشعر الصافي حقائق حكمية اخلاقية
أو برهانية ، بل إنها تستبطن فيه وتضمّر ، فاذا طفت وطفّت ، أسف به

الشعر وسقط ووقع تحت قبضة الفكر والواقع ، فائداً مبرره الفني . فالشاعر ، في هذا المطلع ، على الأقل ، بدا متفكراً ، أكثر منه معانياً أو أنه متفكر بمعانات ، مُفحَم عليها قيماً خارجية . والفكرة العامة التي يدعو اليها هي تمجيد الذين يعملون ، والزراية على الذين يتكلمون ، أولئك يتمرسون بالخير ، فيتصيب منهم عرق الفضيلة والشهامة والكفاح ، وهؤلاء يقتصرون على اللفظ والهذر ، لا يؤدون للحياة أي تقدم فعليّ :

ولم يكن ، كدأبنا ، يلغظ بالفلسفة الميتة
لأنه لا يجد الوقت

وفي المقطع اللاحق يطغى الحضور الحسي والكنائية الظاهرية : « ولحية ، الملح والفلفل لونها » كناية عن بياض الشيب في الملح والشعرة القاتمة في الفلفل . فالكنائية حسية لا طعم فنياً أو نفسياً لها ، إذ تكنت على المظهر بمثله واعادته الى ذاته ، مع قليل أو كثير من التحديق وافتقاد البدهة . بخلاف هذه الكناية المجانية ، فقد نسيغ اشارته الى عمامته العريضة ووجهه المجذور كالارض إذ أن لها إيماءات داخلية ، وقد فاق ذلك كله قوله : « وقامة كأنها وثن » ، إذ لم يستقم التشبيه هنا على التقرير المباشر ، وعلى تناول السير والمبتذل ، بل على التقاط ذلك الشبه النفسي بين قامة الفلاح العملاقة ، المنتصبة ، أبداً ، وقامة الوثن الذي لا يتحرك ولا يريم . فالتشبيه شعري وإن أسف وتهالك ما حوله وما دونه .

وتمضي القصيدة في سياق من الايماءات الموحية كقوله : « قضى ظهيرة النهار والتراب في يده » ، فالظهيرة تنم عن شدة الاحتمال والكفاح وقبض التراب عند الموت تعبير عن تلك الصوفية العميقة والروحانية الغامضة التي تذيب روح الأرض بروح الفلاح التربة ، لأنها نوع من العبادة والتقديس للتراب ، ذون وثنية ، بل بنوع من التبذل العميق . ثم ان ذلك الفلاح مؤمن بالله ، مسلم أمره له ، يقبل منه الفرح والطرح والتعب والراحة وهبة الحياة والموت :

وعندما جاء ملاك الموت يدعوه

لوّن بالدّهشة عيناً وفماً

واستغفر الله ... ثم ارنمى

فأيّ رضى وأية حكمة أو بطولة أعمق . لقد عانى شرف الكفاح ولذته
وعانى صوفيته ومن خلالها الله ، فرحاً بحكمته وقدره ، مسلماً سلاحه : الفأس
والدرة ، بدلاً من البندقية أو السيف .

أما المقطع الأخير فتنبؤ فيه الوعظية من خلال الأفكار التعليمية والاحكام
القومية او السياسية وسائر مظاهر التنديد الاجتماعي :

وأرسلوا تنهيدة قصيرة

ثم مضوا لرحلة يحوضها بقريتي الصغيرة

من أوّل الدّهر الرّجال من أوّل الزمان

حتى الموت في الظهيرة .

وبعد فهذه قصيدة مشبعة بأجواء الريف والمشاهد الفلكورية كتعبير عن
البطولة الصامتة الشهمة التي يتنازع بها أبناء الريف رزقهم وبقائهم ، يتعبدون
في محراب الطبيعة ويقدمون للحياة عرق جبينهم قرباناً للطهارة .

وفيما دون ذلك ، فليس في هذه القصيدة ما يبلغ حد الرمز ، بل ما يقف
عند حدود الكناية والتشبيه ، ولقد انجذب الشاعر عن الرؤيا الى بعض الوصف
والتقرير والحكمة ، مما أضعف الدهول ، دون أن يدع القصيدة عاطلة عن
أية قيمة فنية .

كلمات لا تعرف السعادة

ما يولد في الظلمات يفاجئه النور
فيعرّيه

لا يحيا حبّ غوّار في بطن الشك أو التمويه
لا يقتات الإنسان قم الحرج الصديان ...
... ويلتذ

لا توضع كف في نار ... لا تهتز
أشباح الماضي بنس الرؤيا حين تجهنمها الغيرة
فإذا لاقى قلبان ثقيلاً الدنيا
ظنا ما مات يكفن في الكلمات الحلوة
في الألفاظ البيض المجلوة
في العهد المسبل فوق الأمس
ودون اليوم ، وحول الذكرى
وهما وهما ... قالاً للنسيان
يا نسيان ،

اجمع ذكرانا ، واقلدها في البحر
يا نيسان ، اجعل ماضينا من أصداف ،
مستقبلنا من تبر

فهما قلبان ، وإن فرحا بالعمر شقيان

عشنا ، عشنا

في مضجعنا عشناه نحبي جزءاً ...

نكشفُ جزءاً

لو أقُلّتَ حلقانا

لو قُلنا خبأنا شيئاً

لتفرقنا

لتفرق قلبانا ، وصرخنا نأياً ، نأياً

لتبدت في عيُننا رؤيا

أشباح الماضي حين تجهنّها الغيرة*

لو كنا نملك شيئاً غير الحب لبعثرناه

فوق رؤوسِ الأحبابِ

لو قلبانا من ذهبٍ مكنوزٍ خلفَ جدار

لكشفناه

وملأنا راحاتِ الأحبابِ

لو قلبانا زادٌ من تمرٍ ومعينٍ أوقدنا النار

وجمعنا الأحبابِ

لو كنا نعرفُ أن نفرحَ فرحةَ طفلٍ غفلَ القلبُ

عرف الدنيا حباً ينمو في ظلمة حب

لأذينا الفرحةَ في أكوابِ الأحبابِ

لكننا حين ضحكنا أمس مساءً*

رنثُ في ذيل الضحكات
 واتكأت في عيني دُميعات .
 أغفت زمناً في استيحاء
 كانت عيناك تقولان لقلبي ولعينيه
 الجرحُ هنا ، لكني أخفيه
 وأداريه
 لكنْ ما يولدُ في الظُلُماتِ يُفاجئُهُ النورُ
 فيعريهِ
 لو كنا نملكُ أن نتمنى ... ثم نجابُ
 ونعود لنولد ثانية ... أحبابُ
 نلقى الحب جديداً غصّاً
 لم يعرفْ قلبانا من قبلٍ لقانا خفقا
 لم تلمس كفُ ساخنةً شقةً منا أو عرقاً
 لو كنا نملكُ أن نحيا في قمصانِ الغيبِ المسدلةِ الأكمامِ
 حتى تُدنيننا الأيامُ
 لو كنا نملكُ ما خطرَتْ في عينينا رؤيا
 أشباحِ الماضي حين تجهنمها الغيرة
 لو كنا نملكُ
 ... ما ناشدنا النسيانُ

 قد تغلب على قصائد صلاح مطالع حكيمية ، كمعظم قصائد المتنبي ، دون
 أن ترتدي جلبابها في الابهة والفخامة . فهي أدنى الى الهمس والحوار والتأمل
 منها الى الخطابية المجلجلة المدوية . وهذه المقدمات التأملية تطلعننا على أن الشاعر

يحاول أن يفوزَ وينفذَ في معاناته ، أن يمكن لها في الموضوعية ، أن يدع لها
رصيداً فكرياً دائماً . فهو يستهلُّ محاوراً متأملاً :

ما يولد في الظلمات يُفاجئُهُ النورُ ... فيعريهِ
لا يحيا حبُّ غَوَّارٍ في بطن الشكِّ أو التمويه
لا يقتاتُ الإنسانُ فم الجرح الصديان ... ويلتذُّ
لا توضع كفٌّ في نار ... لا تهتز .

فهذه أبياتٌ أربعة تنطوي على حكم أربعة ، أيضاً ، مترددة على معنى
واحد ، أو متقارب . فالحقيقة لا تستر ، وما نصنعه في السر يجهر به علانية
والحب لا يحيا في الشك ، بل في اليقين ، اذ الشكُّ هو كالجرح النازف فسي
النفس . ومن بلا الغيرة والحيرة في حبه صدَّ وابتعد ، اذ لا سبيل لمن يضع
يده في النار ألا يسحبها أو يحترق .

هذه أفكار تبدو فاقدة القيمة ، اذا ما عريت وجرّدت ، الا ان اجتماعها
معاً في قلب التجربة ، يُضفي عليها الايجاء ، أو هو يحياها بحياة أخرى ،
ينخرجها عن برودة الفكر وبلاذته ، ويجعلها تنطلق كالآلهة من فم الشاعر ،
أو الآنة من نفس الجريح . واذا كانت قد وردت كخلاصة فكرية شعورية ،
فان الشاعر قد بث فيها من معاني السويداء والألم والثورة المدحورة ما يجعلها
كايقاع موحش يتقدم المأساة ويمهد لها .

أما في سائر القصيدة ، فان الشاعر يعبرُ عن تجربة الغيرة التي لا تموت وعن
عطب الحب وصدعه الذي لا يرأب ، مهما طليناه بطلاء الزمن . وقد يسمى
المرء ان ينتصر على واقع الغيرة والشك بالألفاظ ، اي بالمخادعة ، لكن جرح
النفس لا يندمل ، ويبقى عذابها في ضميرها . وهما شقيان ، معدمان ، إذ لا
يملكان من كنوز الحياة الا الحب ، وقد بدا ، بالنسبة اليهما ، كنزاً زائفاً ،
فتخوت خزائن نفسيهما ولم يجدا ما يؤديانه الى الأحباب . ففي أعماق ضميركتهما

المصطنعة توقع نبرات البكاء ، وعبر الابتسامة تراءى الدموع ، لقد افتقدنا براعة الحب الذي يبذل ذاته ، يحيا عواطفه بدلا من ان يتفكر بها ويدع الغيرة تفرسها بمثل نار جهنم .

فهذه القصيدة تعبير عن الحب المعذب بذاته وبشكوكه والذي لا خلاص له من نفسه ، يتأكل ويسفح بعضه ببعض ، ينطوي على الثأر والغيرة ، لا قبل له بالسلم ، أي بالصنم ، تزحف الريبة في قاعه كالضباب أو الظلمة . لقد خنقت اشواكه وروده وانتضى فيه العاشق خنجر الريبة او اتقى به ، وهو لا يقوى على قذفه من نفسه الى الأبد . أياكون الحب هكذا عذابه بذاته ، تتضاعف فيه نار الريبة بقدر اشتداده واستيلائه على النفس . لذا تراءى عبر ملامح الشاعر هنا ، ملامح اوتيلو الذي لا يوازي عاطفة الحب في نفسه الا عاطفة الحقد والثأر . والذي ينتقم من غريمه كأنه ينتقم من نفسه .

والقصيدة تنساح منذ المطلع بأمواج نغمية ونظمية ، تتباين أو تتكرر وفقاً للسياق النفسي ولون الانفعال وطبيعته . فقد تكررت « لا » النافية ثلاثاً في المطلع دون تعمد ، بل كتعبير عن الالحاف والتأكيد . وهي بصيغتها السالبة تُفصح عن واقع ايجابي من نفس الشاعر ، اذ ان ما ينفيه فيها يُعانيه . فحبه هو الحب المتردي في بحلة الشك والتمويه ، وهو الذي يصيبه الغثيان لأنه يقتات من جرحه ودمه وهو الذي يكتوي بنار حبه . فهذا النفي يعني التأكيد وشدة العذاب والغيرة . واذا كان الشاعر قد استعار عبارته الأولى من الانجيل ، فانه في عباراته الأخرى وفق الى أقصى غاية البساطة الدانية من الثر ، وفي الآن ذاته الى أقصى غاية الصدق والمعاناة . وربما بدا وكأنه يحاور ذاته او يقنعها أو يبررها في صور أعطت له واجسه وأفكاره إطارها الحسي . فالظلمة والنور كنايةتان عن الكتمان والبوح وتعرية النور تنطوي على تمثيل للظلمة بالجلباب أو بالقناع . فهي أعمق في التمثيل ونقل وومض النفس الى أشكال خارجية تجسده أو تبدعه وتؤدي له حياة . ومثل ذلك بطن ن الشك والاقتتات

من فم الجرح وما أشبه . الا أن هذه الصور لا تعدو التشبيه والمقارنة والتمثيل
او الكناية ، وهي لا تنطوي على ما هو أنأى من ذاتها . وثمة أيقاع آخر يشد
من أسر الصورة إذ يحشد فيها ألفاظها حشداً ويبتدع لها لفظاً ، كقوله : «أشباح
الماضي ينس الرؤيا حين تجهنمها الغيرة » ، ففي لفظة الشبح نوع من الدلالة
على الرهبة والوحشة واستحالته الى رؤيا تدعه يحدق بالنفس من كل جهة
ويطغى على الدهن والخيال ، ثم ترتدي تلك الاشباح سورة جهنم ، إذ يستعر
فيها لظى الغيرة القديمة التي لم ينطفئ أوارها . إلا أن ذلك كله لا يُلح فني
أضواء أحداق الرؤيا الشعرية الصافية لديه إذ انفق جهده على اللفظ فاجهده
وكشفه وأوهمنا بعظم الغيرة في اطار اللفظة المتحفزة ، المتوردة . واذا كانت
لفظتنا «أشباح و» تجهنم » تنطويان على صورة ، فسان تلك الصورة ليست
ابتداعية ، بل هي ملازمة لمعناهما . ومثل هذا التعبير يقع في حدود المرحلة
الثانية من الابداع ، اذ عجز الشاعر عن الاقتحام الى الرؤيا ، فجعل يتروص
على التجربة باللفظة ، وما تنطوي عليه بمعناها الأصيل ، وهي ليست مادة
للشعر ولا سبيلا له الى التجسيد لأنها محدودة ، ساكنة ، ثابتة . وصلاح
يفتن فتنة خاصة باللفظة الساكنة ، القريرة ، شبه النثرية العاطلة عن جلباب
الفخامة وايقاع الخطابة ، بل إنه يُحطم وثن العبارة ويكسر جناحيها ،
ويدعها وكأنها تحبو حبواً ، تتعثر ، تماثل الواقع ، بل الحديث :

فاذا لاقى قلبان ثقيلان الدنيا
ظنا ما مات يكفن في الكلمات الحلوة
في الألفاظ البيض المجلوة
في العهد المسبل فوق الأمس ...
ودون اليوم ، وحول الذكرى
وهماً وهماً ... قالاً للنسيان
يا نسيان اجمع ذكرانا ... واقذفها في البحر ...

فأين هذه العنصرية الظاهرة في العبارة من تلك الأبهة الفارغة في العبارة العربية الفخمة . فقافيتها فاقدة الدوي وصياغتها فاقدة الإيقاع ، كما أنها لا وُضِنَ بالألفاظ ضمن البلاغة الماثورة دون طائل ، فلا يخرج الشاعر من تكرار الألفاظ : « فوق — دون — حول — بنوع من التفصيل أو التحديد الذي كان يأنف منه الشعر في معناه ومبناه . وربما أضفى الوزن على العبارة رشاقة وبساطة فضلاً عن توزيع القوافي وتكرار بعضها :

عشنا عشنا
في مضجعنا مما عشناه نُخْبِيء جزءاً
نكشف جزءاً
لو أفلت حلقانا ، لو قلنا مما خبأنا شيئاً
لتفرقنا
لتفرق قلبانا وصرخنا نأياً نأياً
أشباح الماضي حين تجهنمها الغيرة .

ففي هذا المقطع تتكرر الألفاظ : « عشنا عشنا — عشناه — جزءاً جزءاً — لتفرقنا ، لتفرق قلبانا — نأياً نأياً » ، وهذا يؤكد على المنحى النثري في العبارة واغضاء عن سنة البلاغة المحللة ، المثقفة التي تعف عن ترداد اللفظة الواحدة في بيت واحد ، فكيف بالألفاظ متعددة في أبيات متقاربة . وهذه النثرية في العبارة لا تعني قط السذاجة والعقم والابتذال ، بل أنها وسيلة للنفاذ ، لتأدية الحقيقة العميقة ، وكأنها عرض من أعراض الواقع اليومي . فتكرار فعل « عشنا » لم يرد لفصيلة الإيقاع وحسب بل لفصيلة الإيحاء اللفظي . ولقد دلنا بذلك ورسم لنا المدة الطويلة التي عاشها معاً في مضجع واحد ، دون أن أن تزول من دونهما الحواجز ، دون أن يتصافيا ، يُظهرا جزءاً ويضمرا الآخر ، إذ لو ظهرت الحقيقة كلها لعصفت بهما وفرقت شملهما . انهما يحيان معاً حياة نفاق ومراء .

والانسان لا يملك من سبل السعادة إلا الحب ، وكل ما دونه وهم . ولقد فسدت طينة الحب بينهما بالغيرة والريبة ، يشك الحب في ذاته ، يطلع منه شبح الماضي ، شبح السقوط والعثرة ، فينغص الحاضر ويطعن في أحشائه ؛ هذا ما يشير اليه الشاعر بقوله : « فهما قليسان وان فرحا بالعمر شقيان » وشقاؤهما في ذاتهما إذ لا خلاص للحب من قدر الشقاء المكتوب له . ومنذ ان افتقدا حقيقة الحب ، وأردياه بالغيرة والنفاق أصبحا فقيرين لا يملكان شيئاً قط ، خوت نفساهما الى الأبد . ولو أنهما ملكا الحب الخالص والمخلص والمطلق لنثرا السعادة منه ، كما تنثر الزهور والدرهم على رؤوس القوم فسي الأفراح والأعراس ، لفاضت منه كنوز الحنان وتفجرت ينابيع المحبة وأغنت الناس وأطعمتهم من وليمة الحب وسقتهم من خمرة . وهكذا يتمثل الشاعر الحب ينبوعاً للخير في الوجود ، يفيض على صاحبه وعلى الآخرين نعماً وبركة وشبعاً ورياً ، فاذا زال لم يغن المرء عنه بمال أو كنز أو بلدة طعام أو نشوة شراب . لقد افتقدا براءة الطفولة والعاطفة فخسرا نعيم الحب .

وكما كرّر حرف النفي « لا » في المطلع يتكرر حرف « لو » الدال على التمني ظاهراً ، وعلى الفشل والخللان ضمناً ، إذ انه مدحور أمام عاطفته ، عبد لها ، يتمنى أن يُطهرها ويُصفيها ، لكنه يُخذل بها ويتردى من دونها ، لا ينجع في ذلك طلاء النفاق والتمويه .

وبعد ، فان هذه القصيدة هي قصيدة الغيرة والعذاب والتطهر والسقوط إذ لا تقوى النفس على مغالبة ذاتها ، فلا تصفح أو تسامح ، بل تظل مشبوبة بالثأر ، او تظل نيرانه وجماره متأججة فيها تحت رماد الخداع . ولقد أضاف الشاعر ، هنا ، الى معنى الغيرة معاني البؤس والفقر والوحشة .

أغنية خضراء

فيروزه

يا خضراء العينين

يا حبي ١٠٠

لِمَ لا تَرْضَيْنَ

وَكأَنّ علينا قد خطت أقدارُ

وَكأَنّ الغربةَ ميقات لا بُدّ نُؤديه

أَنْ نضربَ أعواماً في التيه

أَنْ نَعْبُدَ أصناماً مكدوبة

ونجذفَ بالقلبين ، وقد خاضا للحب

صحراء الشوق ... رهيبه

يا فيروزه

في ظل الليل نثرتُ العمرَ نثارا

أياماً جائعةً ... دارا

وليلي مثقلةً أوزارا

أو أفكارا

وصبايات من كأس الحب جرعتُ على غصّه

كم من شفة حمراء الظل

سوداء القلب على غيل
أو عين تبحث في روعي عن سري
عن كنز غاف في صدري
لتبعثره أخبارا
أو تحرقه نارا تتدفقا
في شعلتها أيام باردة ... جَوْفا ...

أنا مصلوب ، والحب صليبي
وحملت عن الناس الأحران
في حب إله مكلوب
لَمْ يَسْلَمْ لي من سعيي الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت لتُهددني
لأفر إليها من صخب الأيام المُضني
إن تجف فجعقة إدلال لا إدلال
أو تحن ، فيا قرحي غرد ، يا نعمة أيامي عودي
يا فيروزه
يا أصحابي ! يا أحبائي
حيّوا مولاي الشعر
سلمت لي - من عقي أيامي - الكلمات

وقدنا في ليلة صيف
ولجا من باب القلب كما يُلج الضيف

كانا بساميين
 صنعا ليماءة نبل
 قالاً للقلب : سَعِدْتَ مَسَاءَ يا قلب
 وتقدّمَ هذا المحبوبُ .. الحب
 ورَمَى في قلبي فيروزه
 خضراء بلونِ الآمالِ
 وأشارَ ... وقالُ
 قم يا شادي ... غرّد ... بَارِكْ للحب
 كرّسْ هذا الاسمَ العذب
 وتقدّمَ هذا المحبوبُ ... الشعر
 وبإصبعه فكّ الختمَ وأفشى السر
 أنشأتُ أغرَدُ في صوتٍ بالدَمْعَةِ رطبُ
 ليلٍ ، ولل فجرِ الغافي بالبابِ
 والأصباحِ
 للعينين الخضراوين
 للملكيين
 خرجا من داري مُعْتَنِقَيْنِ سَعِيدَيْنِ
 في الليلِ دعوتُ بقلبٍ مكروب
 فليشملي ظلّ العينينِ الخضراوين
 ولتخضرَ الكلماتُ بروحي
 ولترقُدْ ليلائي في بحرِ السعدِ الأخضرِ
 ولتورقْ خضراءُ الأصباحِ
 خضراء بلونِ الفيروزِ

يا فيروزه
لني ألقبتُ الحِمْلَ على البابِ الأخضرِ
وشفيعاي المَلِكْكَانِ المحبوبانِ
لكن البابَ يَبْصُدُ صدوداً مُرَّةً
وأظَلَّ على الأبوابِ طريحاً مجروحاً
يا حبي ..!
الدربُ مَسْجُوتٌ
والطَرَقُ على الأبوابِ مَدَّةٌ
يا حبي ،
فلتفتحْ لي الأبوابُ ،
... فقد أقنصاني الحُجَّابُ
ومكاني لم يملأهُ غيري إنسانُ
يا حُبِّي ...
فلتفتحْ لي الأبوابُ ،
أنا الشادي الفارسُ
أشعاري وردُ البستانِ
سمرُ الركبانِ على الوديانِ
وأنا من فتيانِ القريةِ
أوفاهُمْ في الحبِ
وشجاعةُ قلبي مَرْوِيَّةٌ
يا حُبِّي ، فلتفتحْ لي الأبوابُ
لني أنحسُ هذا الليلُ
ينحدرُ من خَلْفِ الأفقِ النائي كالسَيْلِ

يا حيي ، قولي للحجَّابُ
فلتفتح لي الأبوابُ ،
أنا الشادي الإنسانُ

يشيع في هذه القصيدة جوٌّ من الصوفيَّة والعذريَّة والحنين والشعور بالغربة والمفازة . فقدد الحب كُتِبَ له في كتاب الشقاء وأوصد من دونه باب الرجاء والسعادة . ويشيع ، كذلك ، عبرها لون الاخضرار المنعكس عن عيني حبيبته الخضراوين ، المطلَّين من حدقتي صاحبتهما فيروز كمصباحين من التفاؤل والأمل . وقد بدت بهما كأَميرة من أميرات الأساطير في قصرها المرصود المسحور . وصلاح لا يَسْفَح شعره الغزلي في الوصف ، بالتشبيه والمقابلة وتوارد الخواطر ، كما هو شأن الغزل عند القُبَّاني وسعيد عقل . فأنت لا تشاهد ملامح وجهها ، ملمحاً ملمحاً ولا أعضاء جسدها ولا أية صورة من سور جسدها الحسيَّة ، فهي ليست مادة للشهوة ، وليست وثناً يُعْبَد دون أن يتحرك ويحيى ويُسْرِم . هنا لا تقع على ذكر للشَّعر أو الثَّغر أو النحر أو الصدر أو الخصر ، لا تشاهد الحبيبة ، بل تتخذ منها مادة للتأمل ، لبثَّ الخواطر وفيض الشكوى . وقد كان شخوص الشاعر شخوصاً حسيّاً أمام المرأة دليلاً على عجزه عن اقتحام ضميرها ومعناها والتتبع في التعبير عما يُعانيه منها . أما في شعر صلاح ، فإن الحب هو مادة للتأمل في قدر الأشياء وقدر الإنسان ومعنى السعادة والحرية . إلا ان الشاعر يُفَتِّن فتنة خاصة في هذه القصيدة بعيني الحبيبة واخضرارهما ، دون ان يقف من ذلك عند حدوده الظاهرة ، وامعانه فيهما بالغلوِّ وابتداع الأفكار والصور بالتوارد والتداعي . ان حبَّهما قدر كتب لهما ، أي أنه لا حرية لهما فيه ، وقد كتب لهما كتابةً وضرب عليهما فيه التيه والغربة والشعور بالمفازة في أرجاء العالم . فليس للحبِّ مقرٌّ في هذا العالم ، لا لُف له ، فمن اعتلق به كمن خرج في صحراء التيه ، يضلُّ السبيل ويفتقد الراحة . والشاعر يستعير ، هنا ، أسطورة بني اسرائيل

الضاريين في صحراء التيه ، منيطاً بالحب معنى البؤس الملازم له بطبيعته ،
 اللازب في جوهره . وكما يجتاز الصوفي مراحل مُتعدّدة ، ليدرك الكشف
 والمشاهدة ، كذلك العاشق لا بد له من اجتياز صحراء الغربة والتطهّر في
 عذابها ليُنْفضي من ذلك الى نعيم الحب الخالص من شكوكه وسويدائه . ففي
 قصيدة : « كلمات لا تعرف السعادة » كانت الغيرة المتأكلة بذاتها ، المشبوبة
 الاوار على الزمن ، هي التي تحول بين الحب وكماله ونعيمه . أما هنا فان التيه
 والحفاء يصرفانه عن محجة السعادة ويغرّران به فيعْبُدُ أصناماً زائفة ،
 كاذبة ، فيميل القلب من دون الحبيب ، متوهماً فيه الحب ، ثم يفيق
 من ذلك كله على فاجعة الشوق ، يظل يخوض فيه في صحراء قاحلة مضيئة .
 فالتجربة هنا ليست وصفية ، كما قدمنا ، بل انها تجربة خالوص الحب وتطهره
 حتى يحقق ذاته المطلقة وبهنا بنفسه لا تظلمه ريبة ولا تعتريه عورة او نقص :

وكان علينا نَحْطُتْ أَقْدَارُ
 وكانَ الغربةَ ميقاتٌ نُؤدِّيهِ
 أن نضرب عواماً في التيه
 أن نعبُدَ أصناماً مكنوبه
 ونجدف بالقلبين ، وقد خاضا للحب
 صحراء الشوق ... رهيبه ..

تلك كانت المرحلة الأولى من المراحل التي يجتازها السائر في سبيل الحب ،
 ثم تلي مرحلة الوحشة والتشرّد والأرق ومواقعة الخطيئة في الليل ومماضعة
 الأفكار والحيرة واحتساء خمرة الشوق والحب ، منكّدة ، طلباً لتخدير الوعي
 والهرب من مواجهة الذات . هذه المرحلة تمتد من السابقة ، بل انها تخصيص
 لها وتجزئتها منها ، يعين اعراضها ومظاهرها . فالصحراء والتيهه كانا في
 نفسه ، في تشرّده ، في مواقعة الإثم وضربه في متاهة نفسه .

وفي المرحلة الثالثة يبشرون النسيمة والعدل والتخلل ، امرأة حمراء الشفة ،
حاقدة ، يفتح الغلج في نفسها تواقعه وتنفلد الى سره ، فتفتضح وتطفى أنواره
الدائمة . هنا العائق من النفس ومن الآخرين ممن يحولون بين المحبين . لقد
نحس الناس والأصدقاء والأوفياء وغدا وحيداً ، لم يصدقه ولم يؤاخه إلا
الشعر ، فهو رفيقه في رحلة الحب والسعادة والحرية .

والشاعر ، يعارض ، هنا ، بين الحب والشعر ، الأول قد يدلّ والثاني
قد يدلّ ، لكنه لا يدلّ . الشعر ملجأ له من يأسه ومن ضياعه في الحب ،
به يتنفس عن كربيه ، يؤاتيه فيتهلل ، ويعصى عليه ، فيشعر بالهفاء . فالشعر
يتحكم بمصيره وهو فرح به مغتبط له . الشعر هو عزاء الانسان المقهور ،
المدهور أمام عواطفه ، الشاعر بسقوطه وتحلي الحياة والناس عنه . فالحب
والشعر فكاً عقال نفسه وأطلقا نشيدها الفرح ، المتفائل ، الأخضر . ومن
ثمة يلج الى مرحلة التبتل ، يصلي لعيني الحبيب الخضراوين ، طالباً رحمتها
ونعمتهما . الا ان باب الحب يظل موصداً عليه ، يشعر بالضياع والذل من
دونه :

يا حبي الدربُ مُضِلَّةٌ
والطرق على الأبواب مللَّةٌ
فلتفتح لي الأبواب
فقد أقصاني الحجاب
ومكاني لم يملأه غيري انسانٌ ...
يا حُبي .. قولي للحجاب
فلتفتح لي الأبواب
أنا الشادي الانسان ..

المآلذ

طفلقنا الأولُ قد عاد إلينا
بعد أن تاهَ عن البيتِ سنيناً
عاد نحجلانَ ... حياً ... وحزيناً
فتلمسنا بكفٍ نبضتَ فيها عروقُ الرِيشةِ الأولى الجبينِ
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا في يديهِ
وارتمى بين ذراعينا ، وأغفى مطمئناً ، وغفونا
وتكسرنا على عينيهِ ظلاً
وتهدجنا على مبسمه المزمومِ أنفاساً نديباتِ
... وطلاً
واستدرنا حوله
شفقاً أسمرَ من حولِ نائمٍ في قلبنا

كان طفلاً عندما فرَّ عن البيتِ وولى
من سنينِ عشرةٍ ، ذاتِ مساءً ، كان طفلاً
وافقدناه ، وناديناهُ في أحلامنا
وانتظرنا خطوةَ المُخضَرِّ في كلِّ ربيعٍ

وشكونا جرحه خيلانا
وتسلينا بكأس مرة من يأسنا
وتناسيناه إلا رعدة تجتاحنا أول أيام الربيع
عندما نشعر بالشوق إلى طفلٍ وديعٍ
عندما تلقى بنا وحدتنا في وهمنا
عندما يعصر قلبينا ضنى مرٍّ وجوعٍ للفرح
لائب يسأل عن فرحتنا

نعمت بين الليالي ليلة عاد إلينا في دُجائها
وتعرفنا عليه
وبكى لما بكينا ذلنا عشر سنين في يديه
ذلنا عشر سنين ، شيبت منا الحباها
جعلت منا عيداً للأسى
وهو ما زال صغيراً ، وإلهاً .

نحن لم ننس ، ولكن طول الجرح يغري بالتناسي
عندما يخلع صيف ثوبه بعد شتاء مكفهر الوجه قاسٍ
وعلى عقبيهما يأتي خريف مجذبٌ دون ندواه
وتعري كفه العالم من كل بهاءٍ وحلاوة
عندما ينقلب التدكارُ عبثاً وعذاباً وقصوراً
وبكاءٍ أخرس النبرة وحشياً ضريراً
عندما يلجئنا الحزن إلى بطن جدار
ليُسقي فوقنا مثل تراب الموت زهرة
زهرة ميتة طال عليها الاحتضار

لا قرى إلا التناهي مهرباً من مؤثنا
موتنا القادم في ضوء النمار.

قل لنا ، يا أيها العائد ... من أي طريق جئنا
أي كف مسحتك
وعلى بحر الليالي حملتك
نحونا

بعد أن شلناك حزناً هادئاً في جفنا
وحملناك أمي في صوتنا
ومشينا بك في أعصابنا خطواً ثقيلاً
وبكينناك - بلا دمع - طويلاً
ويشنا منك يأساً كبريائياً نبيلاً

قل لنا يا أيها العائد في أي سحابة
خزنتك النعمة الكبرى لنا
لتروي مغرب العمر لشيخيك هنا
قل لنا يا أيها العائد هل أنت مقيم بيننا
واتشد يا طفلنا الأوحاد ...
فالدنيا عقيم وعجوز
لم يعد غيرك في الدنيا .. لنا

يفيد الشاعر في هذه القصيدة من قصة الابن الشاطر في الإنجيل ، اتخذ
أجواءها من جزئياتها ، ونسج عبر ذلك الإطار أجواء الفرحة بعودة الابن
الضائع . ويبين ان الطفل هنا لا يعني ذاته ، بل هو رمز الحب الأول الضائع ،

الذي بعث بعد ان ركذ عشر سنوات . ونجري القصيدة وتتطور عبر هذه
المقابلة المتبادية ، يحدث ظاهراً عن الطفل وضمناً عن الحب العائد ، مسمياً
العواطف بأسمائها : خجلاً - حياءً ، حزناً - وبكى لما بكينا في يديه -
وهي تصف حال عاشقين إذ تصافيا بعد هجر ، واذ ارتمى أحدهما في ذراع
الآخر ، واستسلما وتهدّجت انفاسهما واستضاء به قلباهما كالحلال في الظلمة .
لقد كان ذلك الحب في مطلع عهده ، اذ تولى عنهما وظلاً يحنّ اليه في الربيع
الذي ينير مكان النفس وشهوة الحب وغريزة الولادة ، ولم يعثراً عليه وأقاما
يعانيان الأسى . ثم فزعا الى النسيان ، تعبر الفصول ويزول معها التذكار أو
تخبو ناره ويحلّ من دونه الحزن كزهرة مئة . وينهي القصيدة ، مرحباً بعودته
متغنياً به ، متسائلاً عمّن بعثه وأعادته اليهم .

والقصيدة عذبة القرار ، حلوة الإيقاع ، إلا أنها تنحى منحى وصفياً
عاطلاً ، في معظمه ، عن الخلق . ولو أننا رصدنا مضمون التجربة ، هنا
لما عدا ، في أقصى حدوده ، ما هو مأثور وشائع ، في أمر الحب في اطاره
الرومنسي أو التقليدي . فحياء الحب والارتقاء فيه بين الذراعين ، والتهدّج
في البوح والتجوى والنداء الداخلي واذكاء العاطفة في الربيع ، هذه كلها
لا تكشف غوراً ولا تضيء نوراً على ظلمة الأشياء في النفس والوجود . وهذا
الموقف الانفعالي ، الطربي الذي اقتصر عليه الشاعر ، منع عنه الرؤيا
البصيرة ، النافذة ، والتأمل الذي يتحد بالحقيقة أو يستطلعها ، على الأقل ،
فأنت تراه يكرّر الشعوت ، ويحشدها ، ليتعوّض بها في إيهام القارئ واقناعه
عن الصورة النائية والمضمون الذي يدّعك تدرك أو تعاني ما لم يكن لك به
قبل ، من قبل - . ولتتولّ هذا المقطع :

وارتمى بين ذراعينا وأغفى سطممينا وغفونا
وتكسّرنا على عيشنيه ظلاً
وتهدّجنا على ميسمه المزموم أنفاساً نديتاً وطلاً

واستدّرنا حَوْلَهُ

شفقاً أسمر من حول هلال نأثم في قلبنا .

نجد إن الإرتقاء بين الذّراعين والإغفاء المطمئن والتهدّج والاستضاءة بنور الحب ، هذه كلها أحوال تقريرية وصفية يعف عنها الشعر الخالق الكبير . إن هي الا سورة التمتع والركود والوقوع تحت وطأة ما يفهم ويتداول ويتبدل عن واقع الحب . ولقد تكاثرت واو العطف وضمير الجمع المتكلم ، ممّا أضفى على العبارة والمعنى ، جملة ، صفة الجمع والتكرار والعجز عن اقتناص اللّسعة النافذة القاطبة التي تغني عن مثل هذه المشاهد الشبيهة بمسا ابتدل في المسرح والسينما العربية . ولا تعدو سائر القصيدة هذا الجمع التكراريّ بواو العطف التي لا يزال اللّجوء اليها في الشعر افصاحاً حاسماً عن العجز في الخلق والرؤيا . إنها أداة توهم القارئ وتغشيه وترشوه إذ تراكم في ذهنه الصور والمشاهد والمعاني فيتروّع بها ويُسلب وعيه فيركن اليها على نحواء . وكما أن كاف التشبيه نثم على ان الشاعر لم يوفق في الحلول بروح الحقيقة ، فمثّل عليها وقابل وافترض ، فان واو العطف تدل على أنه لم يستطع أن يستحضرها ، فوصفها وتكرّر وأقبل وأدبر وقام وقعد واجتمع واحتشد دون طائل . فها إنه يقول في المقطع الثاني يقول :

وشكونا جرّحه خيلاًتنا

وتسليّنا بكأس مرة من بأسنا .

وتناسيناه إلا رعدة تبتاحنا أول أيام الربيع

عندما نشعر بالشوق الى طفل وديع

عندما تلقي بنا وحدتنا في وهمنا

عندما يعصر قلبينا ضني مرّ وجرع للفرح

لائب يسأل عن فرحتنا

فالواو تجمع الأسطر الثلاثة الأولى وقد استعاض عنها بما يماثلها في الأبيات التالية ، اي بلفظة عندما ، ثم ان الأفعال : « شكونا ، تسلينا ، تناسينا . » هي أفعال تدل على عاطفة ثرية لشدة وعيها ووضوحها ، وخاصة فعل تناسي الذي يوحي بالاعتماد والارادة . وليس الشعر هكذا تقريراً عاطفياً سهلاً ، مكروراً . ولتتمثل قوله بعدئذ :

نَعِمَتَ بَيْنَ اللَّيَالِي لَيْلَةً عَادَ إِلَيْنَا فِي دَجَاهَا ...

ذَلْنَا عَشْرَ سَنِينَ ، شَيَّبَتْ مِنَّا الْجِبَاهَا

حيث أسفَّ التعبير الوصفي إلى العامية المبتذلة في اللفظ والمعنى ، بخلاف تمثيله للشئاء تمثيلاً شعرياً خالقاً في قوله :

نَحْنُ لَمْ نَنْسَ ، وَلَكِنْ طَوِيلَ الْجَرْحُ يُغَيِّرِي بِالتَّنَاسِي
عِنْدَمَا يَتَخَلَّعُ صَيْفُ ثَوْبِهِ ، بَعْدَ شَاءَ مَكْفَهَرٍ الْوَجْهَ قَاسٍ

فالصورة هنا ، فضلاً عن التعبير متعافيان ، سليمان ، لا تعترض فيهما واو العطف التي توهم بالوحدة والاكتمال ، فيما هي تنمُّ عن التصدُّع والتلفيق ، كما أنَّ المعاني ترد في سياق من الرؤى اللطيفة ، الخفرة كدوب الصيف ووجه الشقاء . ويدنو إلى ذلك وصفه للخريف :

وَعَلَى عَقْبَيْهِمَا يَأْتِي خَرِيفٌ مُجْدِبٌ دُونَ نَدَاوَةٍ
وَتَعْرِى كَفُّهُ الْعَالَمَ مِنْ كُلِّ بَهَاءٍ وَحَلَاوَةٍ

وتمثيله للحزن :

عِنْدَمَا يُلْجِئُنَا الْحَزَنُ إِلَى بَطْنِ جِدَارٍ
لِيُسْتَقَى فَوْقَنَا مِثْلُ تَرَابِ الْمَوْتِ زَهْرَةٍ
زَهْرَةٌ مَيَّتَةٌ طَالَ عَلَيْهَا الْإِحْتِضَارُ
لَا نَرَى إِلَّا التَّنَاسِي مَهْرَباً مِنْ مَوْتِنَا
مَوْتِنَا الْقَادِمُ فِي ضَوْءِ النَّهَارِ

ففي هذه الأبيات تنثال العبارة بقرارها العذب وقدرتها على ابتداع الرؤيا
الجديدة من قلب الظاهرة الشائعة .

وعلى الجملة ، فإن الشاعر أغرق في الوجدانية ولم يوفق في إضفاء صفة
الموضوعية عليها من استعارة لمثل الابن الشاطر . وبالرغم من شدّة احتشاده
وتساؤله والخافه . فقد ظل الطابع الذاتي غالباً عليها .

الظلم والصليب

- ١ -

هذا زمانُ السَّامِ
نفخُ الأراجيلِ سَامُ
دبيبُ فخذِ امرأةٍ ما بينَ إليَّ رجلٌ ...
سَامُ
لا عمقَ للألمِ
لأنه كالزيتِ فوقَ صفحةِ السَّامِ
لا طعمَ للندمِ
لأنهم لا يحملونَ الوزرَ إلا لحظةً ...
ويهبطُ السَّامُ
يفسِلهمُ من راسِهِمُ إلى القدمِ
طهارةٌ بيضاءُ تنبتُ في مغاورِ الندمِ
تدفنُ فيها جثثُ الأفكارِ والأحزانِ ، من
تُرابها ...
يقومُ هيكلُ الإنسانِ
إنسانُ هذا العصرِ والأوانِ
« أنا رجعتُ من بحارِ الفكرِ دونَ فِكرٍ

قابلي الفِكْرُ ، ولكني رجعتُ دونَ فِكْر
أنا رجعتُ من بِحارِ الموتِ دونَ موت
حينَ أتاني الموتُ ، لم يجِدْ لديّ ما يُسمِّهُ ،
وعُدْتُ دونَ موت

أنا الذي أحيا بلا أبعادُ

أنا الذي أحيا بلا آماذُ

أنا الذي أحيا بلا أمجادُ

أنا الذي أحيا بلا ظلٍ ... بلا صليبُ

الظلُّ لصٌ يسرقُ السعادةُ

ومن يعيشُ بظلهِ يمشي إلى الصليبِ ، في نهاية الطريقُ

يصلبُهُ حُزنُهُ ، تُسملُ عيناهُ بلا بريقُ

يا شجرَ الصفصافِ : إنَّ ألفَ غصنٍ من غصونِكَ الكئيّفهُ

تنبتُ في الصحراءِ لو سكبتُ دمعينُ

تصلبيني يا شجرَ الصفصافِ لو فكرتُ

تصلبني يا شجرَ الصفصافِ لو ذكرتُ

تصلبني يا شجرَ الصفصافِ لو حملتُ ظِلِّي فوقَ

كيتفي ، وانطلقت

وانكسرتُ

أو انتصرتُ

إنسانُ هذا العصرِ سيدَ الحياة

لأنهُ يعيشُها سأمُ ...

يزني بها سأمُ ...

يموتُها سأمُ ...

قُلْتُ لِي :
لا تَدَسُّسْ أَنْفَكَ فِيمَا يَعْنِي جَارَكَ
لَكِنِّي أَسْأَلُكُمْ أَنْ تَعْطُونِي أَنْفِي
وَجْهِي فِي مِرَآئِي مَجْدُوعِ الْأَنْفِ

— ٣ —

مَلَا حُنَّا يَنْتَفُ شَعَرَ الذَّقْنِ فِي جُنُونِ
يَدْعُو إِلَهَ النِّقْمَةِ الْمَجْنُونِ أَنْ يَلِينَ قَلْبَهُ ، وَلَا يَلِينِ
« يَنْشُدُهُ أَبْنَاءُهُ وَأَهْلُهُ الْأَدْنِيِّينَ ، وَالْوَسَادَةُ الَّتِي
لَوَى عَلَيْهَا فَخْذَهُ زَوْجِيهِ ، أَوْلَدَهَا مُحَمَّدًا وَأَحْمَدًا وَسَيِّدًا
وَنَخْضَرَةَ الْبَكْرَةَ الَّتِي لَمْ يَفْتَرِعْ حِجَابَهَا لِإِنْسٍ وَلَا شَيْطَانٍ »
« يَدْعُو إِلَهَ النِّعْمَةِ الْأَمِينِ أَنْ يَرْعَاهُ حَتَّى يُوَدِّيَ الصَّلَاةَ ،
حَتَّى يُوْتِيَ الزَّكَاةَ ، حَتَّى يَنْحَرَ الْقُرْبَانَ ، حَتَّى يَبْنِي
بَحْرًا مَالِيَهُ كَنِيسَةً وَمَسْجِدًا وَنَحْلًا »
لِلْفُقَرَاءِ النَّاعِسِينَ مِنْ صَعَالِيكِ الزَّمَانِ
مَلَا حُنَّا يَلْوِي أَصَابِعًا خَطَاطِيفَ عَلَى الْمِجْدَافِ وَالسَّكَّانِ
مَلَا حُنَّا هَوَى إِلَى قَاعِ السَّفِينِ ، وَاسْتَكَانَ
وَجَاشَ بِالْبُكَاءِ دَمْعٍ ... بِلَا لِسَانٍ
مَلَا حُنَّا مَاتَ قَبِيلَ الْمَوْتِ ، حِينَ وَدَّعَ الْأَصْحَابِ
... وَالْأَحْبَابِ وَالزَّمَانَ وَالْمَكَانَ
عَادَتْ إِلَى قَمَقِمِهَا حَيَاتُهُ ، وَانْكَمَشَتْ أَعْضَاؤُهُ ، وَمَالَ

ومدّ جسّمه على خط الزوال*
يا شيخنا الملاح...
.. قلبك البحريء كان ثابتاً فما له استطير
أشار بالأصابع الملوّية الأعناق نحو المشرق البعيد...
ثم قال :

— هندي جبال الملح والقصدير
فكلّ مركب تجيئها تدور
تطمسها الصخور
وانكبنا .. تدنو من المحظور ، لن يُفلتنا المحظور*
— هندي إذن جبال الملح والقصدير
وافرحا .. نعيش في مشارف المحظور
نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالي من زماننا الضريع
مضت ثقلات الخطى على عصا التدبير البصير
ملاحنا أسلم سؤر الروح قبل أن نلامس الجبل
وطار قلبه من الوجل
كان سليم الجسم ، دون جرح ، دون خدش ، دون دم*
حين هوت حبالنا بجسمه الضئيل نحو القاع
ولم يعيش لينتصر
ولم يعيش لينهزم
ملاح هذا العصر سيد البحار
لأنه يعيش دون أن يريق نقطة من دم
لأنه يموت قبل أن يصارع التيار

هذا زمنُ الحقِّ الضائع
لا يعرفُ فيه مقتولٌ من قاتِلِهْ ومَن قتلَه
ورؤوسُ الناسِ على نجثِ الحيوانات
ورؤوسُ الحيواناتِ على جثثِ الناسِ
فتحسس رأسك !
فتحسس رأسك !

يطلع الشاعر في هذه القصيدة بمطلع صريح ، يسمي ما يعنيه باسمه ويعدّد مظاهر الحياة وينيطها به . « فتفح الأراجيل سأم » أي أنّه وسيلة لدفع ملل البطالة ، إذ لا يطيق المرء وطأة الزمن وبلادته فيلهو عنها بمثل هذه السلوى اللاّمجدية . فالمرء يألف الأشياء فتמות في نفسه ، حتى الشبق تعروه الملالة وتحدّره وتدع صاحبه وقد ملّ منه ، إذ هو متكرّر ، محدود ، زائل ، حائل . والشاعر حرّ في رؤيته للأشياء بهذه الرؤيا ، إلا أن تعبيره عنها جاء مباشراً في جملة رسمية ، اخبارية انطوت على قليل أو كثير من الوعي من الحكم على هذه الأحوال حكماً نفسياً . والشعر لا يُعبر بالاخبار والمقابلة ولا يُسمي السأم باسمه ويستطلع تخومه ومظاهره ليبدّئها به دمة دائمة . وهذا التعبير الاخباري التقديرى صنو للتشبيه في موازنة الأشياء والمعاني وضبط حدود .

ويستطرد الشاعر مُستطلعاً مظاهر السأم فيجد أنه « لا عمق للألم ، كأنّه كالزيت فوق صفحة السأم » . فالقوم الذين يصفهم يعجزون حتى عن الألم العميق إذ يتسفحه السأم ويُعفّي عليه . والتألم بصدق فضيلة انسانية إذ ينمّ ذلك عن حياة الضمير والكرامة في الانسان ، عن شهامته ، عن احتفاله بمصير القيم والناس وما اليهم . وقد كان موسيه يقول « لا شيء يتجعلنا

كباراً كالآلم» وهؤلاء القوم الذين يعجزون حتى عن الألم قد افتقدوا كرامتهم وكبرياءهم فهانوا وقيلوا بقدر الذل أو بأي قدر زري تخني عليهم به الحياة . فآلمهم « يطفو كالزيت على صفحة السّام » فلا يغور في أعماقهم لينحجرها ويظهرها ويثيرها ويحرّرها . إذ الألم لا يزال المعلم الأكبر والأعمق والأصدق للإنسان . وبذلك يتخذ السّام . هنا . معنى اللّامبالاة والحمول وافتقاد الكرامة . أو كما يقول المتنبي :

« من بين سهول الهوان عليه ما لجرح بميت إيلام »

ولعلّ الندم هو كالآلم لا يطفئ على نفس المرء إلا إذا كانت ذات معاناة أو موقف . فالمرء يتندّم على أمر لأنّه يباين ما يصبو اليه . فالندم يعني اتخاذ الموقف والاختيار :

لا طعم للندم ... لأنهم لا يحسمون الوزر
إلاّ ساعة . ويهبط السّام

فمن يعاني الشعور بالآثم فلذلك الذي يعرف الله والحقيقة عن طريق الخطيئة والآلم. وشدة الشعور بالآثم هو قياس لشدة تشبّث قيسم الخير في النفس . ولهذا قيل ان ازهار الشر في شعر بوداير كانت تغتذي من جذور الخير في نفسه لأن عظم معاناته للسقوط تنم عن عظم إيمانه بالله والحقيقة .

الا ان الشاعر يمضي هنا . ساخراً إذ يقول :

ويهبّط السّام
يغسلهم من رأسهم الى القدم
طهارة بيضاء تنبت القبور في مغاور الندم
ندفن فيها جثث الأفكار والأحزان . من تراها
يقوم هيكل الإنسان

إنسان هذا العصر والأوان
«أنا رجعتُ من بحار الفكر دون فكر»
قابلني الفكر ، ولكنني رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون مَوْت
حين أتاني الموت لم يجد لديّ ما يُسمّيته
وعُدْتُ دونَ مَوْت

وإذا كان من الشائع ان شدة معاناة الانسان للألم تطهره ، فان هؤلاء
يتطهرون بالسّام ، فلا يُقلقهم قلق ولا تريبهم ريبة ويُسبحرون في خمولهم
وكسلهم ، فتركذ نفوسهم وتغدو كمقبرة للطموح والثورة والفكر . وهذا
المقطع مُترابط أشد الترابط فيما بين أشطره وأبياته ولكنه ليس ترابط النمو
بقدر ما هو ترابط التعليل والتأويل اللذين ينبو عنهما الذّهول الشعري .
فالطهارة التي أشار اليها تولدت من الغسيل ، ثم انه جعلها تُنبت القبور ،
نازعاً من السخر الى الجدد ، وقد كان استنبات القبر من الطهارة افتعالاً ذهنيّاً
واعياً يتضاعف في التأويل اللاحق اذ دفن فيها جثث الأفكار واستولد من
ترابها انساناً . لقد كان ذلك كله تعمّداً لما لا طائل تحته وتمويهاً في التأويل
للايهام بالابتكار والكشف . وتحرير المعنى كله هنا ان ذلك الحمول كان
يُميت حسهم ويحوّل نفوسهم الى مقابر للأفكار . فالشاعر يتفكّر هنا ويعي
ويتجادل ويحكم ساقطاً من عالم الشعر والرؤيا الى عالم الأفكار الميتة ، المتقنعة
بألف قناع . والمقطع ، جميعاً ، يحفل بالتورية والابهام كخلاصة فكرية
شديدة الإيجاز ، تدع القارئ في حالة من الاستطلاع لجلاء غساية المعنى
ومضمونه . فهو إذ يقول إنه عاد «من بحار الفكر دون فكر» يعمد إلى
التقرير الذّهني المكشف الذي يخلص الى النتائج ويعف عن ذكر الأسباب ،
فلا يكون الغموض غموض الرؤيا ، بل غموض الإيجاز وافتقار القرائن
الظاهرة . فالشاعر اي الانسان العربي ، تتقف وعرف المعارف واطلع على

التجارب الكثيرة التي لا نحدث لها ، لكنّه لم يفد منها ولم يتبدّل ولم يتعدّل بها ، بل أقام على جهله وتقليده وحمقه وقد كانت لفظة « البحار » من الألفاظ الخطائية التي تنطوي على معنى الغلوّ بدلها . دلت على الكثرة والسعة اللتين لا حدّ لهما ، كما هو مأثور في تقليد هذه اللفظة . ويستطرد في هذا السياق إذ يقول : « قابلني الفكر ، ولكنني رجعت دون فكر » حيث تعمّد الكتابة الذّهنيّة بوعي ما يعيه ، مسفهاً بالتقرير المتضاعف بالحكم الأخلاقي أو الاجتماعي . وقد كانت لفظة « دون » المكرّرة أداة مباشرة للحكم الفكريّ الأخلاقي العاطل عن الرؤيا والابداع . بل ان الشّعور بأنف من تسمية الفكر باسمه ، فكيف بتكراره وتقييده وتقديره ! وتسطع هذه النزعة التقديرية الحكميّة ، فيما أردف به من ذكر الموت : « أنا رجعت من بحار الموت دون موت . حين أتاني الموت لم يجد ما يمته . وعدت دون موت » أي ان العربي هو مائت حيّ ، يحيا بتقاليد الموتى ويرثهن لها ، يحيا بأفكارهم . وقد ماتت بموتهم .

ولقد عبّر جبران عن مثل ذلك بحفر القبور ودفن الموتى ، وليس للشاعر في ذلك إلا جدّة التأويل الفارقة القيمة الفنية لشدّة ما انطوت عليه من تعمّد وإدراك وتقييم . وهو يتعمّد في ذلك الأسلوب البديعيّ وإن لم يتخذ ظاهره إذ حاول أن يستثير القارئ بالدهشة وأن يتخلّصه بالغرابة في ظاهر المعاني وتناقضها واللغز الذي يطمسها . فكيف بموت المرء . دون موت ، أو كيف يعود من الموت دون أن يموت ؟ فالتعبير مثير لغرابة العبارة : ويزيل عنها مسحة البلاغة الشعرية ، فضلاً عن سمات البلاغة المأثورة .

نقول في مثل ذلك إنّ المعاناة أجهّضت بغنائها الفكريّ ، المتقنّع بقناع العمق من اغتعال التأويل . إلا أن الانفعال يجد بعض السبيل ويستهدي إلى بعض العمق في قوله :

أنا الذي أحيا بلا أبعاد
أنا الذي أنحيا بلا آماد
أنا الذي أحيا بلا أمجاد
أنا الذي أحيا بلا ظل ... بلا سايب

. ومع أن هذه الأبيات تنداعى وبعض الأبيات في قصيدة الرّجال الجوف
لني اس إليوت . فإنها تنمُّ عن صيحة الشعور بالذلّ والعسار والتفاهة ،
يدوي وقعها من تكراره للألفاظ والجمل والايقاع التفصيلي أو التكراري في
اللفظة الأخيرة ، وهو إذ يصرّح بها كأنما يهتف في النَّاس بالعار الذي لم يعد
يطبق معاناته الفاجعة . إنها ثورة النفس على ذاتها . على رضاها بالتفاهة
والسأم ، دون تبدّل ودون مشاركة في بطولة الحياة . وقد دلت لفظة
« أبعاد » على انتفاء العمق في فهم الحياة ولفظة « آماد » على انعدام التغيّر
والقيام على مزاولة العيش التقليدي . الرتيب ، ولفظة « أمجاد » على القعود
عن استشراف قمم الحياة والتمرّس بالبطولة . والتجربة هي تجربة حضارية
وجودية يتحرّى فيها الشاعر عن معنى الحياة وغايتها وسعادتها وجدواها ،
وقد تحقق له أنه مرتين للعبودية من ذاتها ، تعبر أيام حياته ، متماثلة ،
متناسخة ، خاملة : فاقدة السعادة والنشوة . وقد كان الغلو في التعبير السلبي
عن العار والحمول واللاجدوى وسيلة غير مباشرة للتعبير الايجابي ، فكأنه
يخصّ ويدعو الى الثورة على الذات : على التقاليد ويدعو للتجدّد وممارسة
الحقيقة والحرية والبطولة . حتى يكون في تفكيرنا فكر جديد وفي موتنا موتاً ،
موت انسان جديد . وليس موت الانسان القديم المتكرّر فينا والذي مات من
زمانٍ سحيق .

وفضلاً عن ذلك فإن الشاعر ألّف هنا بين التجربة الذاتية في استكشاف
غاية الوجود والتجربة الانسانية العامة ، إذ خيّل إليه ان المرء الذي لا يبلو
الحياة ويفرق فيها ويستطلع ضميرها ويدرك حقائقها ويعانق الحرية والبطولة

فيها : انما هو انسان ذليل : فاقد السعادة ، ينفخ أراكيل السأم ويضاجع الحياة مضاجعة الضجر ، دون شبق وحدّة ، عاجزاً حتى عن معاناة الألم وحسرة الندم ، إنه الميت الذي يدبّ بين الناس ، او كما قال الشاعر القديم :

ليس من مات فاستراح بميتٍ إنما الميت ميت الأحياء
وترى الشاعر يفسّر ذلك كلّّه ، دون أن يفسّره بقوله :

أنا الذي أحيأ بلا ظلّ ... بلا صليب

الظلّ لصّ يسرق السعادة

ومن يعيش بظله يمشي الى الصليب

في نهاية الطريق

يصلّب حزنه ، تسمل عيناه بلا بريق

وفي الظلّ ، هنا ، كناية عن الأثر الذي يخلّفه الانسان على أديم الحياة ، والصليب على طموحه الذي يصاب فيه على جُلجلة الآلام ، ومن يعتمد الى ابقاء آثاره في الوجود لا بدّ له من معانقة الألم ، فهو الذي يمزّق له حجب الحقيقة والحريّة والسعادة ، والبطولة تعانق في نهاية مطاف الانسان مسع الآلام كلّها وحتى الموت . فهو يرفض حياة الغفل ويتفرّد في مصيره ، تُطفئ الأحران حينه وتأكّل عمره ، يتولى عنه القوم ويخذلونه ويفرون عنه . ولسنا نسيغ في ذلك قوله : « من يعيش بظله يمشي الى الصليب ، لأسباب فنيّة أهمها :

١ - أنه توسّل من الشرطيّة ، على غرار حكماء الشعر القديم ، وهي أداة تنبؤ في الشعر نبوّاً شديداً لانطوائها على التقرير الذهني من ملازمته الشرط لها واقتضاها مقدمات ونتائج .

٢ - أنه تعمد الأسلوب الحكيم ، وإن كان قد كساه بالصورة والكناية .
والحكمة ليست من خصائص الشعر لقيامها على التقدير الأخلاقي والحياتي ،
من جهة ، ولا اعتمادها على الخلاصة الذهنية الواعية ، من جهة ثانية .

٣ - أنه توسّل التعبير الذي لا يستقيم واقعياً وينبو وينشر مجازياً ، إذ ليس
في قوله : « من يعيش بظلمه » من عمق الرؤيا ما يُقنع ومجدان القارئ . كما
أنه لا يستقيم في مقولات التعبير الشائع .

٤ - وفضلاً عن ذلك كله : فإن النزعة التفسيرية تطغى عليه إذ جعل
الصليب نتيجة لمعيشة الظلّ في نهاية طريقه . وقصد أضمر التعاليل والبيّنات
واستبطنها ، إلا أن القارئ لا يتنفذ إلى غايته منها إلا بعد أن يستطلعها فيتعطل
الانفعال والمدهول . ففي هذه الأبيات الأخيرة يطغى التعليل والتأويل بالمعرفة
الواعية التي توهم وتغرّر بكثافتها .

وتراه ، من ثمة ، عامداً إلى الرّمز الحديد المستمدّ من الدلالات اللطيفة
التي تظهر وتضمّر في الأشياء . فهو يتخذ شجر الصفصاف بأوراقه الموارقة
العقيم وما تظله به من أفياء كرمز للخمول والعقم والآجدوى . وبعد أن
كان يسمّي المعاني بأسمائها بات يستطلع لها رموزها الحسية ، العميقة ،
الظفيرة :

يا شجر الصّفصاف : إن ألف غصن من غصونك الكثيفه
تنبت في الصحراء لو سكبت دمعين
تصابني يا شجر الصّفصاف لو فكرت
تصابني يا شجر الصّفصاف لو ذكرت
تصابني يا شجر الصّفصاف لو حملت ظلي
فوق كتفي وانطلقت
وانكسرت أو انتصرت

فالشاعر يخاطب شجر الصنّصاف مخاطبة الحيّ السّوي ، نامياً إليه قدرة على الانفعال والاضطهاد . فما هو هذا الشجر في وجوده الشعري هذا ؟ إنه دون شك شجر الحمول والدّعة والتنعّم بمناعم الحياة في الراحة واللامبالاة . بل ان هذا الشجر ذاته يرمز الى العقم ، يكثر اخضراره وتكثف أوراقه دون أن يُثمر أو يُزهر . إنه يخلب البصر أو يفنّي فيشّهُ المريح ، المستكنّ ، ينمو بخلايا الحياة ونسغ الأرض ، لا يغرس ولا يُحترث ، فهو ، اذن ، رمز للعقم بذاته وبمن يفيثون إليه . لأنهم القابعون في ذواتهم ، لا يتطوّرون ولا يتغيّرون لا يسعون ولا يتحرّون ، الزمن متحجّر في نفوسهم والطموح والكفاح ، فهم يحبون ولا يحبون . ويعمد الشاعر الى الافتراض ، مستطرداً من قلب هذا المعنى ، فيزعم أن آلافاً من أغصانه المكشّفة تنبت في الصحراء بدمعتين من دموعه . وفي هذا القول نستشفّ سمات الغلوّ التقليدي الموفي الى أقصى غايته بالإفادة من المدلول الشائع المبدول ، كما في لفظة «صحراء» ، وقد توسّلها لتأدية الغلوّ القائق ، بل الخارق . فهي أرض لا نبتت فيها ، وقد جعل آلاف الأغصان تنمو فيها بدمعتين اثنتين . فتمسوّ آلاف الأغصان بدمعتين قليلتين بمثل وجه الغلوّ التقليدي المتولّد مسن المعارضة بين طرفي النقيض . وتحرير ذلك كله ان العربيّ يكاد لا يبذل قليلاً من الجهد ويعاني قليلاً من الألم حتّى يتكصّ ويُنقعي ويتولّى ويفنّي ، من جديد ، الى شجرة الحمول والظلّ والعقم . فهو غير قادر على مزاوله الكفاح ، بل إن في الأمر ما هو أدهى ، إذ لا يعثر العربيّ على حميته ونخوته إلا إذا تفكّر مفكّر أو اعتبر معتبر ، إذ ينهد للثورة والغضب والعقاب ، فيضطهده ، ويصلبه ويجهز عليه . فهو يحيا دون فكر أو يتفكّر بأفكار أسلافه ويتذكّر بذكرهم ويجد في ذلك خير العميم وراحته ، فيما يجد فيه الشاعر الكسل والجهل والعبودية . فالعربيّ متخلّف بنفسه وبموقفه من الناس والأحداث والقيم وبقناعتسه بجهله وتوهمه المعرفة التي لا معرفة دونها .

ويردف الشاعر ، من ثمة ، بالقول :

إنسان هذا العصر سيّد الحياه

لأنه يعيشها سأم

يزني بها سأم

يموتها سأم

والانسان العربي لا يدع الحياة تستعبده ، إذ لا تلفيته مدبراً ، مهرولاً
بكرّس عمره جميعاً للعمل ، لا يدع فراغاً إلا ويشغله بشغل يدرّ له المال أو
التفوق أو ما إليه . فهو لا يعمل أو يتفق أقل جهد ووقت لعمله ، فيتحرّر
من رق العمل ونيره ، إلا أنها حرّية الحصول ، يبلطها في السأم والتضجّر ،
نافخاً في نارجيلته العبث : زانياً باللذّة وبالسأم ويقبل عليه الموت ويتزعه
من دوامة الملل التي يقعي فيها . فالشاعر ينحى على الشرقي إشاره القعود ، تجده
وفد دلف منذ الصباح الباكر الى المقاهي ، يلعب النرد ويزجي الزمن بشاغل
وبطء . بدلاً من ان يسعى به سعيه ويحوّله الى حضارة يزهو بها على سائر
الشعوب ، ويؤدّي لحياته معنى أو غاية . وهو اذ يحاول أن يخرج من قسّم
السأم لا يجد إلا الزنى يلوّن به حياته ، مسفّاً ، مزريراً بذاته كل ازراء . وما
زال الشاعر يعتمد في ذلك كله الفكرة المكثّفة ، المخضبة ببعض الإنفعال ،
فهو يتفكّر ويتأمل ويتخلّص الى نتائج يفهمها فهماً ، بدلاً من أن يشاهدها
مشاهدةً في تخوم الحلم والرؤيا . وربما توسّل الكناية ، كما في قوله :

قلّم لي لا تدسس أنفك فيما يعني جارك

لكني أسألكم أن تعطوني أنفي

وجهي في مرآتي مجدوع الأنف .

فالناس يدعونه الى التزام حدوده وأن يحافظ على سلامته فلا يُعنى بغير
منفعته الخاصة به من دون القضايا العامة . الا ان ذلك لا يُغنيه إذ يظل يشعر

أنه مشوّه ، فاقد الشخصية والهوية ، لا شكل له يستقيم في مرآة الحقيقة . بل ان الشاعر لينعى على الناس اكتفاءهم بهمومهم الخاصة ، دون أن يشغلوا بالمصير وغاية الحياة النهائية . ولقد اتخذت الكناية هنا ، شكل الحوار المشبع بروح الفولكلور في البيت الأول ، إلا انه ضرب من الفولكلور المستمد من الأمثال والحكمة ، بدلاً من التقاليد المشبعة بروح القدم .

وفي مقطع لاحق يتخذ الملاح رمزاً للانسان العسريّ ، والملاح منذ أن التبس بشخصية السندباد لا يزال يُفصح عن تجربة الضياع والتهيه وراء غاية معلومة ، مجهولة يتحرّى عنها في الأشياء وفيما وراءها . هو رمز الكفاح الوجودي والطموح وراء غاية يسمو بها عن الواقع الذي يأنف منه ويرذله . والشاعر يتخذ في مثل هذا الرمز ، إلا أنه يعزو اليه أخلاقاً ومواقف مستمدة من واقع الانسان العربي القعيد :

ملاحنا ينتيفُ شعر الذّقن في جُنُونٍ
يدعو إليه إله النّقمة المجنون أن يلين قلبه ولا يلين
ينشده أبناءه وأهله الأدين والوسادة التي
لوى عليها فخذ زوجه . أولدها محمّداً وأحمدا وسيّدا

فهذا الملاح الذي كان يقدر له أن يطوّف في بحار العالم ، غائصاً وراء درّة الحقيقة والسعادة قعد عن الكفاح والبطولة ، وجبن عن مواجهة الأمواج العاتية والتيارات المهلكة واسترخى في نعيم الحياة الأليفة الداجنة ، حياة العائلة ، بكل أمره إلى الله ، يدعوّه ويسترحمه ويستطلع قدره من لدنه ولا يصنعه بصنع منه ولا يفعله بفعله . لقد أسند ظهره على نخوم الغيب الديني . يرجسوه أن يصنع له ما كان ينبغي أن يؤدّيه بنفسه . والغيب هو وسيلة للهروب والاحتباء بالقدر الغامض وتولّي عن المواجهة والمسؤولية . فيما تُرى

خُلب ذلك الملاح القديم المغامر ؟ لقد خلّب بالعائلة بالأبناء والأهل الأذنين ،
وحياة الدّعة في مواجهة المرأة وإيلادها نسلًا خاملًا ، عديداً : « والوسادة
التي لوى عليها فخذ زوجته ، أولدها محمّداً وأحمدًا وسيّداً » . وهذه الوسادة
هي وسادة اللذة الدّاجنة ، لذّة من تخلّى عن الأمان والراحة وامتنع عن
المغامرة في خضم الحياة والمجهول . وكأنّ الشاعر يوعز من خلال ذلك الى ان
الانسان الجدير ، يتخلّى حتى عن عائلته وبنيه وعن حياة اللذة الروتينية ،
المملولة ، السّاقطة ، يزيلهم من نفسه ويقطع صلته بهم ويحضي في سبيله
النّكد ، المغامر ، يجد في السلامة عاراً وفي الراحة مذلّة . الانسان الكبير لا
يدع اي عائق يعيقه عن ادراك غايته ، لا امرأة ولا ولد . واي معنى في ذلك
كلّه ما دام الانسان فاقد الكرامة والطموح والغاية . والشاعر يلتفت هنا
إلى الثقافات خفزة الى معالم التقليد والعرف الفاقد المضمون الانساني إذ جعل
الملاح يكثر من النّسل ويدعو كلاً من أبنائه باسم النبي ، كأنما بكل أمرهم
ويؤدي له بهم الاكرام فيما يخلو ذلك من العاطفة الدينية الصائبة وقد استجبال
الدين به الى تعويذة من تعاويذ الاشكال والتبعية . لقد أولد اولاده في حدود
العرف ، وسمّاهم بما جرت عليه العادة . فاقداً الرّؤية الخاصة والموقف
المبتكر ، متخذاً الدّين شفيحاً لعوده وجموده . وفي رأي الشاعر ان الملاح
لا يقرّ له قرار ولا تطيب له اقامة على شاطئ الحياة وعلى رمال الكسل حيث
يستلقي التافهون وفي بيوت الدّعة حيث يستكنّ عبيد الأعراف والتقاليد .

وهكذا ، فان الشاعر يُعلّل ما أصاب العربي من خمـول بزوال مشاعر
البطولة وتعفّي حب المغامرة من نفسه واتخاذ الدين كأفيون يرفع به مسئولية
قدره عن نفسه وينيطها بقوى الغيب ، يسترحمها بالفلاة ويتقرّب اليها بتغطية
ابنائه بأسمائها كحُرز يحترز به . وفي تلك الرّؤية يبين له وجه آخر لهذه الآفة ،
إنه وجه العربي الذي قصر غاية الحياة على النسل والانجاب ، وقد عبّر الشاعر من

ذلك بكناية حسنة واقعية ساخرة تنمّ عن تنافه الاحلام وصغر هموم النفس.
لقد قصر حياته على حركة غريزية ، ساقطة لا يحفل بها أبناء الحياة الذين
تكشفت لهم غايتها المثالية الكبرى ، في مراودة المجهول وصنع البطولة
والحصارة ، فيما هو أنأى من الشبق الدليل الذي يشترك به الانسان والحيوان.
ولنتمثل وجه الفخر والمباهاة الحمقاء في قوله :

وخضرة البكر التي لم يفرغ حجابها إنس ولا شيطان

إنه العربي المتباهي بجهله العريق إذ يفخر بأنه واقع امرأة بكرأ ، لم تمسها
بدا أنسي أو جني ، بل ان أياً منهما لم يشاهد وجهها ، إذ أنها محجبة بحجاب
الحشمة والفضيلة والعفاف . والشاعر يسخر من ذلك بل انه يحق له إذ يجد
العربي متباهياً بما لا مباهاة فيه . واجداً في حبس المرأة والتطيين عليها
وطمسها دليلاً على ايثاره للشرف ، فيما هو يقعي جباناً عن مراودة المغامرة
والطموح والتقدم . لا شك ان كثيرين نعوا على العربي ما ينعاه عليه الشاعر ،
إلا ان هذا الأخير يؤديه في سياق عام يفضح به غباؤه واحتراصه على قيم
لا قيمة لها ، إن هي إلا أخذ بالمظهر عن الجوهر ، إذ العفة حركة حرية
واختيار وصمود في النفس والضمير ولا شأن للحجاب بذلك كله . فقد
تسفر المرأة فيثلاً عفافها على وجهها وقد تتحجب ، فتستر فسقها ورذيلتها.
والعربي لا يزال يحرص على البكارة ويجد في عذرية المرأة فخراً له ولها
ولذويها . وقد لا يدعو الشاعر الى التخلي عنها ، لكنه يأنف من تتخذ لوحدتها
دليلاً على الطهارة وصيانة العرض .

إن أمر البتولية والبكارة لأعمق وأشد تعقيداً مما اقتضت عليه نفسية الملاح
إذ اغتبط بمواقعة امرأة بكر ، محجبة . وكأن الشاعر يهيب بالعربي أن يأخذ
القيم بمأخذها الداخلي ، في مخدع النفس ، فيدرك ، كما يقول شاعر « نهر
الرماد » أن العربي قد لا يعرف طهارة إلا إذا كانت نفس صاحبه تقية ، روحية
طاهرة . والزنى هو في النفس وليس في الجسد او كما يقول نسيب عريضة :

الجوهر الصّافي يبقى بلا مَسّ
كم مومس تمضي علدراء للرّمس .

وفي ذلك كله يعبر الشاعر عن نفسه ، على التجربة الشعرية الحقّة التي تُعبر
عن صراع الانسان مع الشرّ والظلمة والحق والباطل والتقاليد والزّيف والنفاق
متحرّياً عن نعيم الحقيقة في النفس ، في المعنى ، في الأعماق النّائية التي تتلفّع
بها . والشعر لم يعد هنا وسيلة للغلوّ الأرعن ، للصنعة الزائفة ، للتفشير والتهويل
بل غدا صنوّاً للتأمل وفحص الضمير والكشف ، إنه شعر المعرفة الجديّة
المسؤولة ، ينفذ من المظهر الى الجوهر ، ومن الجزء الى الكل ومن العارض
الى الدائم ومن الباطل الى الحقيقة . وكنا قد قدّمنا مراراً أن الشعر هو رفيق
الانسان المكافح ، الساعي وراء نفسه ، المتعثّر بأشلائه ، المتخضّب بدمائه ،
القائظ ، المتروّع أمام تخوم الغيب وهو ليس لعباً على حبال المعاني والألفاظ
ومباراة في الغلو لتجاوز الأرقام القياسية للمعاني . ولقد يبدو عبد الصبور ،
هنا ، كالسيح ، الذي يحمل خطايا العالم ، الذي يزر نفسه كل وزر وّزّر
به الآخرون ، يسعى الى ان يبدع الانسان العربي الحديد من أسمال العربي
الخليق ، المتحجّر ، القعيد والحامل . ولئن لم يكن الشعر أداة للتصحيح
والوعظ ، فان الشاعر ينتهي اليهما دون تعمّد من سعيه وتحرّيه عن الحقيقة
ومعنى الحرية وحدود السعادة وطبائعها . الشاعر هو ضمير الأمة ، تضحّج
وتدوي فيه أصواتها وأصداؤها وتفتّق منازعها وأمانيتها ، وهو اذ ينعي على
بني قومه ذلك النعي ، انما يحاول أن يخرج الانسان العربي من الكوخ الذي رقد
فيه قروناً الى قصر الحياة ، الى معانقة السور والتجديد .

وقد يحقّق الشاعر إذ يجد ان العربي اتخذ من الدين ذريعة للاستكانة بدلاً
من التحفّز والثورة والمجاهدة ، أن يحوّله الى ضرب من الطقوس الوثنيّة التي
تسترحم الغيب ولا تستشرفه أو تطل عليه وتحلّ فيه . إنه دين الطقوس
والمساجد والكنائس والزّكاة والقربان ، وليس دين التمرّد بالروح واقامة ملك

العدالة والحرية والحقيقة. لقد كانت النصرانية وكان الاسلام ثورة داخلية عارمة على الانسان المتخبط بالظلم والشر والقسوة ، ونوعاً من التحرر بتحرير النفس وجلاء الضمير . اما عربي هذا العصر ، فقد جعل يعضغ القشور ويلوك الغشاء والأقذاء :

يدعو إله النعمة الأمين أن يرعاه حتى يقضي الصلاة
حتى يؤتي الزكاة ، حتى ينحر قربان حتى يهتي
بحر مال كنيسته ومسجداً وخان
للفقراء التاعسين من صعاليك الزمان .

فهو بدلاً من أن يصنع العدالة الاجتماعية يؤثر الزكاة والحسنة ، وبدلاً من أن يقيم المعاهد والمجالس ينشيء المساجد والكنائس ، والله يؤثر ان تنفق أمواله في ابتناء بيعة للدوي الحاجة ، بدلاً من ان يمجّد تمجيداً وثنيّاً بما يشيّد على اسمه من هياكل ومعابد ترصع كل ترصيع ، وتطلى بالذهب والنقوش كأنها ليست للخلوة والعبادة ، بل قصر من قصور الاقطاعيين الذين يأكلون خيرات الأرض ويحتسون النشوة والسكر والعنجهية في دم الفقراء والمساكين . الدين ليس مسجداً ولا كنيسته ، وليس صلاة مرسومة ، معلومة تتم في الشفاه والقلوب بعيدة عن الله وعن الحقيقة ، أو كما جاء في التّوراة « ويل لهذا الجيل الفاسق يكرمني بشفتيه وقلبه بعيد عني » . والدين يأنف من وجود الفقراء والصعاليك إذ لا يفتقر فقير إلا بغنى الغني ولا يتصعلك الصّعلوك إلا بقوة الأقوياء ، الفقر والضعف هما من صنع الانسان بأخيه الانسان ، تلك هي روح التقوى وليست في صلاة الفريسيين المرائين وفيمن يمجّدون الله بما يمجّدون به أنفسهم . لقد جاء الدين حافزاً للتقدم والتجدّد ، إذ به يغدو مدعاة للتخلّف والتجمّد .

وهكذا فقد الملاح ، وهو صنو للفارس العربي ، قدرته على الكفاح وتمردّه واستكان وأقعى في قاع سفينة الحياة والمصير :

ملاّحنا يلوي أصابعاً خطاطيف على المجذاف والسكّان
 ملاّحنا هوى الى قاع السفين واستكان
 وجاش بالبكا بلا دمع ... بلا لسان
 ملاّحنا مات قبيل الموت ... حين ودّع الأصحاب
 والأحباب والزّمان والمكان
 عادت الى قمقمها حياته وانكملت أعضاؤه ومال
 ومدّ جسمه على خط الزّوال ...

هذه الأبيات رائعة الدلالة على خمبول العربي وقعوده وخروجه عن محور
 الحياة والمكان والزمان ؛ فالملاح الذي هوى الى قاع السفينة هو العربي الذي
 سقط الى قعر الخضيض وقاع الدل . بعد ان كان يقف على سفينة الحياة
 والقدر ، يسوقها بالعزم والصمود بخط لها مصيرها ولا يدعها تهوى للرياح .
 فالقيام في قاع السفينة أسلم وأكثر دعة من القيام على دفتها . يصارع رياح
 القدر . لقد فقد نخوته وعزيمه وطموحه واستسلم لراحة الدل في القعر والقاع .
 وهو لا يزال ينتحب . ناعياً سوء حاله ومصيره . ناعياً بؤسه وذله الى قوة
 خارجة عنه ، متغافلاً ان ذلّه هو من صنع يديه ؛ أنه قبع فيه منذ ان استكان
 وانصرف الى التلهّي بتفاهات الحياة اليومية المفاقة العنقوان ، يقضي عمره في
 الايلاد والاحترار بالفلاة . جاعلاً الدين والحياة كنير للرق والجهل والجمود .
 والعربي خارج عن الزّمن . لا يعبر به لأنه قائم على حاله لا يعروه تغيير ؛
 ولا يتجدّد مع الساعات والأيام والسنين . لقد كان مارداً يطوّع الغيب والقدر
 والحياة . يملأ ساح البطولة بهامته الأسطورية . إذ به يتضاءل ويدخل في
 قمقمه حيث يتجمّد ويتعفى أثر الزّمن عليه . فالقمقم هو . إذن . قمقم
 الهزال وقلة القدر وضعف المموم . إنه قمقم الجمود لا الخلود .

ويخاطب الشاعر الملاح بقوله :

يا شيخنا الملاح
قلبك الجريء كان ثابتاً فما له استطير
أشار بالأصابع الملوّية الأعناق نحو المشرق البعيد
ثم قال : هذي جبال الملح والقصدير
فكل مَرَكَب نجيتها تدور
تحطمها الصّخور

وانكبنا ... ندنو من المحذور ... لن يُفلتنا المحذور

فهو ، إذن ، قعيد الرّعب ، ينظر الى جبال الصّعاب والعقبات الجسامّة
أمامه ، تثبّره فيها المعادن الثّمينة ، ويقعد به عنها الخوف والهم ، يهيم بها
مركبه ، لكنّها لا تحط عندها إذ يخشى أن تحطّمها الصّخور . فهي جبال
الخطر وصخوره ، يتولاّه الخزع منها منذ ان افتقد النّخوة وزهو المخاطرة
وايثارها . ولقد توسّل الشاعر ، هنا ، الكناية المكشّفة الموحية في التّوق الى
المعادن المعلومة المجهولة ، والى الكنوز المطمورة ، وفي الفّرّق من المغامرة
والوجل من اقتحام الصّعاب . ولعلّ صورة يولّيس والسّندباد تشير في هذا
المقطع إلى أنّه السّندباد المخنول ، الذي شلّت عزمته وافغمت نفسه بحس
الهلول والرّعب ، فلم يعد يجرؤ على مغالبة الموج واستشراف المجهول أو أنّه
حسّ الهرم ، المتراحي السّاعدين ، القابع في همومه ، المتندّم على الزّمن
المعول ، النّائح ، بعد ان سقط عنه عنقوان الشباب وزهوه . وربما ألح الشاعر
الى الصّخور السّلامية التي زعم القدماء أنّها تبتلع كل من يعبر فيها أو يُدانيها
كرمز للمخاطرة المهلكة : « ندنو من المحذور لن يُفلتنا المحذور » . وتراه
بعد حين فرحاً لدنوّه من المحذور دون مواقعه :

وافرحا ... نعيش في مشارف المحذور
نموتُ بعد أن ندوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير

وبعد آلاف الليالي من زماننا الضَّرِيرُ
مضتْ ثَقِيلَاتُ الخُطَى على عصا التَّدْبِيرِ البَصِيرِ
مَلَأْنَا أسْلَمَ سُورَ الرُّوحِ قبل أن نلامس الجبل
وطار قلبه من الوجَلِ
كان سليم الجسم ، دون جرح ، دون خدش ، دون دَمٍ
حين هوت جبالنا بجسمه الضَّخِيلِ نحو القاع
ولم يعيشَ لِيَنْتَصِرَ
ولم يَعيشَ لِيَنْهَزِمَ
مَلَأَحَ هذا العصر سيد البحارِ
كَأَنَّهُ يعيش دون أن يريق نقطة
لأنه يموت قبل أن يصارع التيارَ

لقد استحال المَلَأَحُ العاصي المغامر الى حكيم ، يحذق أساليب التدبُّرِ
والنَّجاة والسَّلامة ، يعاني الرُّعبَ بفكره ، فتشكَّلُ إرادته ، يحيا في وجل
التوقع ، يطير لبته من الملح ويموت هزِيلاً حتف أنفه ، لم يَصَبْ بخدش من
خدوش الكفاح والبطولة . هذا هو عربيُّ اليوم ، مَلَأَحٌ قديم هُرم ، متداعٍ ،
بل شلو ساقط مردول ، يسمه العار ، وتصكُّه الرَّعدة صكّاً وتنهار جثته
عن جبل الطموح كالخرقة . والانتصار يفد من الدَّاخل ، إنه عامل تجددٍ
وبعثٍ وخلقٍ جديدٍ للذَّاتِ واستشراقٍ دائمٍ للحقيقة . أما العربي فلا يعاني
الا حالة واحدة من الوجود ، هي معاناة السَّأم والضَّجر ، يقتل بهما الحياة
أو تقتله الحياة ، فيبدو وكأنه خي ميت .

والقصيدة بمجملها مرتبطة بوحدة عضويَّة شديدة ، تنمو نمواً الى نهايتها ،
عابرة في وجوه متعددة ، متباينة من التجارب ، متصلة من خلالها بوحدة

حيّة أحرق فيها بالمصير العربي . عامة ، نافلاً في جوهر الحقائق والمعاني والمظاهر .

وقد عبرت القصيدة كذلك . بتلليل أو كثير من الرموز ، فيما ظلمت الصفة الفكرية التأمّلية تطغى عليها بنوع من الفكر المكثف ، المدوّي .

« ضباب وبروق »

لخليل حاوي

إن بلية الشعر المعاصر بذاته هي أيسر من بليته بالآخرين من أمناء وأوصياء عليه ، وأدعياء يطلق أحدهم عبارات استظهرها عن ظهر قلبه وهي لا تعدو القدح والمدح بلا مبرر ، وبعض الاحكام العامة والمطلقة يجهبض بها عقدة غروره . ولا قبل للنقد ، من بعد ، بتعظيم حقير ولا بتحقيق عظيم لأن الآثار تحمل قيمتها بذاتها . وهل كتب على الشاعر ان يكون كزعماء الأحياء ، من يؤلفون الانصار والمحاسيب والدعاة ، أم كتب عليه ان يكون ألعوبة يمالى هذا وذاك وذلك ، ويتنقل في الولاء بين التزغات والاحزاب ، فلا يثبت على لون ولا يقيم على عقيدة . وفيما نحسب ان الشاعر ينجح في الناس بشعره ، نجد ان أدعياء الشعر ينجحون في الناس بمكرهم وغدرهم . هؤلاء هم قوادو الكلمة ، مرتزقة يلجون بجوازات مزورة وينسلون كاللداء ويعشون عند كل أمر تفوح منه رائحة المغانم . ومن يحمل صليب الابداع يبقى معزولاً تحديق به الغربة من كل جانب ، يشاهد غلبة الباطل بصمت وحزن ، ولا منجى له ، يفرع اليه لأن عالم السياسة هو اعظم تأكلاً ونفاقاً وتهكاً . الزعماء عبيد للأجنبي وأسياد على أبناء بلادهم ، يزجون الزمن بالترهات والأباطيل ، وأمتهم تقعي مخدولة في ذيل الحضارة ، تأكل فتات موائد الشعوب وتتسح على أعتابها . ذاك سجن طرح فيه الشاعر الكبير ، لا يلهيه عنه لهو ولا يغويه مال او أية حال من الاحوال . الناس يغدون في طلب رزقهم يفرحون

بالكسب والعافية والعائلة ، والسلامة هي غايتهم القصوى . اما الشاعر فيحقق
بهم بحدقة أخرى ، يتساءل عن جدوى سعيهم الأليف وارتزاقهم وتناسلهم
بحكم العادة ، ويدرك ان الانسان وجد لغاية اعظم ، انه ينتمي الى أمة
وحضارة وتاريخ ، وان الزمن أعطي للانسان ليفعمه بالفتوح ، وهي الوحيدة
التي تمنحه العزاء وتقنعه بأن الخيساة جديرة بأن تعاش وان يكافح الانسان
دونها . وبينما يقتصر أمر الناس على السلامة ، لا يقر للشاعر قرار حتى يشعر
انه مصان الكرامة ، وكرامته هي في ذاته بقدر ما هي في أمته ، لأن الشعر
هو ضمير الأمة والعصر . او يكون الشعر عرضاً للمظاهر والاحداث واذعاناً
لها ، يعيدها الى ذاتها ، بدلاً من ان يعدل فيها ويبدل ويصوغها صياغة
جديدة ينفع فيها من أنفته وكبريائه وطموحه ، او انه يكون رصفاً للألفاظ
وتماجناً في العبث بها ؟ الشاعر الكبير هو الشاهد الوحيد المعصوم عن الخطأ ،
لا يفوته الواقع وان كان يسمو عليه ويتخطاه ويبدع من دونه المثال الجديد
الذي تتجسد به عظمة الانسان غير المكتفي بأن يكون طاعماً من معجن الحياة
وكاسياً من خزائنها ومائتاً على دروبها كما تسقط الاوراق الجافة الصفراء .
الشاعر الكبير هو ، قبل اي شيء ، الانسان الكبير الذي يصعد ، وهو يحمل
صخرة العالم على كتفيه كسيزيف . ولقد تولى الى غير رجعة زمن الشاعر
المتهتك ، المخلول ، المرتجل الذي تنزرو عواطفه وتسفه حقائق الوجود وتحقر
من شأنها . وهذا الزمن هو زمن الشاعر الشاهد والشهيد ، النبي المرجوم او
المصلوب او المقطوع الرأس ، انه الشاعر الرسول .

ولم تراه قابلاً في المقهى ، يصم الضجيج أذنيه ويعمي دخان التبغ بصيرته :

ضجة المقهى ، ضباب التبغ
مصباح واشباح يغشيها الضباب
ويغشي رعدة في شفتي السفلى
يغشي صمت وجهي ووجوه

أفرخ البوم

ومات النسر

في قلبي الذي اعتاد الهزيمة

لقد فرّ الشاعر الى المقهى ليفر من نفسه ويأسه ، توالت عليه الهزائم وافترقت عزمه ، مات في قلبه نسر القوة والعنفوان وافرخ بوم الشؤم والهزيمة . انه فاقد الرجاء والعزاء والكفاح ، فقد صلبه وجناحيه وارتمى في ساحة الفشل اشلاء متناثرة . النسر هو الشاعر في حلمه العظيم المخلق فوق صغائر الحياة ، المتحرر من براثن القدر ، يطيف فوق العالم وكأنه سيد العالم ، له جناحا الحرية . اما البوم فهو الذي ينعب على اطلال الواقع وانقاضه ، عشب في ضمير الشاعر عندما استبد به يقين العيب ، وأدرك انه لا سبيل الى الكرامة والكبرياء ، او لا سبيل الى انهاض الحياة من مستنقعها الى ذروة البطولة . وهل ان الشاعر استسلم بيسر وهاض جناحه لأول زعزع اعترضه ، بل انه كافح وناجح وتردى ثم نهض وسقط من جديد وجمع اشلاءه ورفع جبينه ، لكن الهاوية ابتلعتة وخلص الى يقين التخاذل والفشل . انها لهزيمة ، بعد هزيمة ، بعد هزيمة ، حتى ألفها وأنس صحبة البومة ، لا تبرح ولا تغادر كأنها صنو الغراب الذي لازم ادغار الن بو عندما ماتت عنه حبيبته اليونور . او ليس الشعر هو هكذا صراع وتنازل بين الواقع والمثال ، بين بومة الواقع الشمطاء القصيرة الجناح والنسر الكبير الذي يأنف من الحضيض ولا يطرب الا للأعالي . وهل ان ما نفثه الشاعر هنا هو شعر ؟ انه ليس شعراً بل اعتراف وحشرجة ، همس النفس لدماتها ، انفاس محتضر مطروح في قلب الهزيمة . وكيف اهتدى الشاعر الى هذين الطائرين دون سواهما ؟ لقد ساقه حلسه اليهما ، اذ الانسان التافه المصير هو الذي يتلهى بصداح البلبل في روضة الحيسة الكاذبة وليس للانسان الكبير الا قطبان يتجاذبان : الهوان واليأس والعنفوان والطموح . بلبل السلامة والامان يصطحب للخاملين ، وذوو الكبرياء يشد بهم جناح النسر

أو تنعب على رؤوسهم بومة العار . ولقد تكثف التجسيد الفني بذلك وبلغ أقصى غايته بالتماعة موحية ، موجزة لها يقين الحقيقة الشعرية التي يُغني حضورها عما دونه ، لا تعوزها بيئة ولا برهان ولا يقتضيها تفصيل أو تعليل ، أنها الحقيقة وحسب . وهي لم تتخذع بالمكابرة ولم تتنكر للواقع بل اعترفت به وسالت منها دماؤه بصمت . أوليست المكابرة هي خطيئة العرب الكبرى؟ يعفرون ويداسون تحت نعال الغزاة ثم يرفعون هامتهم في الندوات والمحافل فيما يفوح النتن من جيفهم . الاعتراف بالهزيمة وادمان الذل هو عنوان الصدق للنفوس الكبيرة التي لا تخاف من ان ترى نفسها عارية وعليها دمعة العار ونسوب الصغار . أولم يقل المتنبي من قبل :

وإذا ما خلا الجبان بأرضٍ طلب الطعن وحده والنزالا

الجبان هو المكابر ، والشجاع هو الذي يصدق بالواقع ويتفرس فيه وان تولاه بالرعب والقنوط . ولعل ولوج الشاعر الى المقهى ثم ، منذ البدء ، على انه يتردى تحت وطأة مصيره المخذول ، يسعى الى ان يحيا حياة التافهين ، يحدث حديثهم بمضغ تبغ التفاهة كما يمضغون ، الا ان شعور الفشل والحزن يلزمه ويبيح بأن اليوم يقطن بين جذران صدره .

واذا كانت الجمالية في الشعر تخلب باللفظة والصورة لذاتهما ، لجمالهما الخاص : فان الشاعر أدرك ، ثمة ، جمالية حية ، انسانية اذ أدرك روعة الصورة والعبارة وعمق المعاناة وصدقها في آن معاً . وقد شاعت في الشعر منذ حين الصورة المخلعة ، الطائشة ، المعتوهة ، التي تدهش وتغرر حتى بات بعض المتدرجين الاغرار في النقد لا يحتفلون الا بها ، ولم يفتنوا الى انها فقاعة جمالية خلاصة او كنار الاعياد تتوهج وتدوي وتنطفئ في لحظة تدلهم اثرها الظلمة .

وفي تلك اللحظة او في ذلك اليقين من اليأس يتحسر الشاعر على ما فاتته في
ماضيه يوم كان يميت ذاته ويكبت شهواته ويعتصم في سبيل المثل العليا والكفاح
فاذا الجهاد كله وهم وسراب ، وكأن الشهداء ماتوا ميتة العبث ، سفحت
دماؤهم بلا طائل . ولقد كان الكفاح غروراً ينجلي عن الحيلة والفشل .

طالما جعت افترشت الجمر

اتلفت الليالي

أتقي ما أشتهيه وأهاب

وأطيل الجوع حتى ينطوي الجوع

على موت الرغبة

باطل ما يخدع العزم

ويدمي العزم

يغريه ، فيجتاح الأعالي

وعلى ما غار في صمت التراب

من بطولات الضحايا

يرتمي ظل غراب

المجاهد يجوع ولا يشبع جوعه ، وتحرق الشهوة ولا ينساق اليها ، يحجم
عنها ويكبتها حتى تتآكل وتفترس ذاتها بذاتها ، لان أمر الجوع والشهوة هو
من الأمور الدنيا الساقطة. ولقد أنفق الشاعر عمره زاهداً، متموتاً، ليتفرغ
الى قضايا المصير ، الى الصراع لتحقيق حرية شعبه وقيادته الى النصر . كان
يفرح بالموت في سبيل الفكرة ويدعو الى الشهادة لأن الكرامة الانسانية لا تصان
الا بالدم المراق ، الا ان غمرة الاحداث انجلت الآن ، واخفى الأسى ورزح
اليأس ، والذين ماتوا تصعدت أرواحهم في الهباء ، اغتيلوا ودسّوا في التراب
لعله رمل سيناء او تراب الجولان - كأنما أصابهم قدر من أقدار الشر

والشؤم . لقد ماتوا في سبيل اللاشيء ، لم يؤدوا ثمن النصر ولم يحوزوه . وبين
أن اليأس الطارئ أو المستبد بالشاعر تملكه بعد هزيمة حزيران ، حيث تساقط
شهداء العرب وطمسوا في الرمال بلا غاية وبلا جدوى . وقد كان بوسع
الشاعر أن يؤدي الفكرة صريحة ، عارية بمثل ما شرحناها به ، إلا أن الشعر
تكنيته التي لا يوفي إلى غايته إلا بها وهي الصورة الإيحائية التي تحشد المشاعر
حشداً ولا تحدها تحديداً . وظل الغراب لا يوضح معنى وإنما يفعم النفس
بمشاعر الخذلان والاستسلام واليأس ، تراءى عبرة هامة للشاعر أو الإنسان
العربي المنحنية ، المقهورة ، ومعاناته الحارة لباطل الجهاد والكفاح .

وفي المقطع اللاحق ، يبدو الشاعر مبكراً في عالم التأمل ، يتفكر بمصير
شعبه ، يغرق به إلى الانهيار ، غافلاً عما يدور حوله ، متكرساً لحل معضلاته
كأنه الصوفي الذي سقطت عن حواسه وطأة العالم والانشغال بهوم الرزق
والعيش والنجاح والثروة . والبطل القومي جرى على هذا الغرار في الاسطورة ،
تنحل ذاته عنه وتتحد في ذات المجموع كله ، لا يتفكر بمصيره الخاص ولا
يطلب النجاة لنفسه وحدها ولا يختلس سوانح الحياة ، بل تبرم في وجدانه
مشكلة شعبه وقومه ، تأخذ عليه أنفاسه وتشغله ليل نهار ، وتحترمه كالداء ،
فيتفرغ لها ، يدور في شباكه ويتعثر في انشوطتها ويسفح عمره في التأمل بها
حتى ينفث له فيها وجه اليقين والنصر :

طالما أبجرت حيث المبحر الساكن

لا يطوي بحاراً ويعاني

حيث لا يرتعد الموج لا يقاع الثواني

حيث لا يشتد هول البحر

حتى يمحي نجم وصبح ومواني

حيث لا ينشق موج الغيم
عن وهج البروق
غابة سودا وأدغالا
يديمها الحريق

والمبحر الساكن هو الشاعر المغرق في تأمله ، لا يخوض في بحر الحياة ،
ويتصارع لينال مكسباً او مأرباً من دون الآخرين وهو لا يحفل بالزمن الذي
يمرّ دونه . لا يرتعد لنزوح العمر عنه دون ان يكسب به جاهاً او رزقاً
كالآخرين . العمر لم يعد له شأن ولم يعد الشاعر يحترز عليه كالآخرين الذين
تشغلهم مكاسبهم الخاصة عن التفرغ للهموم العامة ويتوهمون انها سفح للعمر
وهدر له في الغباوة والفشل . والحكيم العاقل بالنسبة اليهم هو الذي يجتلس
كل ساعة ليفيد منها خيراً لنفسه . وكما قدمنا ، فان الشاعر ينحى منحى الأولياء
الذين يحملون مأساة الشعب ويتفردون ويعتزلون لينزل عليهم الرأي فيها او
تفتح لهم كوى الغيب ، يعلنونه للشعب . وكما سجد موسى في جبل طور
وانقطع المسيح يصارع الشيطان الذي بسط له ملك العالم ، اي غرره بتحقيق
مكاسبه الذاتية وكما اعتزل النبي في غار حراء ، هكذا نرى الشاعر منقطعاً في
عزلته ، لا كرهاً للشعب ، بل ايغالا في تحسس مأساته ومعاناة مصيره ، يعود
اليه بعد حين بالرؤيا او البشارة واليقين . وهذه التجربة الصوفية الخالصة قد
تعبّر على ضمير القارئ ، فلا يفطن لها ، لانها صادرة عن انفعال مثقف
لطيف بمشكلة الحق والباطل وعبودية الشعب وتحرره ، وفقاً للمعاناة الانسانية
الكلية الشاملة التي أثرت في العصور . ومعظم القراء يؤثرون المعاني الخطائية ،
الاستعراضية ، الصياحة ، والثورة الرعناء والشعارات والشتائم ، ولا يحفلون
بهذا المنحى الوجداني العميق حيث تتطهر النفس وتتسع حتى تتحد معاناتها
لمشكلة الامة ومعاناة الانسان لها في أرقى مستوى روحي عرفه خلال التاريخ.
وتأكيد الشاعر على العزلة يطلع على ملامحه المتقبضة ملامح الانبياء وكأنهم

المعبر أو صلة الوصل بين الارض والسماء ، لذلك لازمتهم الصفة الحارقة وأحدثت بهم هالة القداسة . وليس من تبثل وتكرس لخلاص الشعب ، كمن ابتزّه وخادعه واسترقّ آلافاً كثيرة منه لتحقيق مظاهر آنية ، وسيادة حمقاء باطلة معادية للحقيقة والغبطة الفعلية .

ففي هذا المقطع اذن ، تعبير عن السكون المطلق ، المبحر لا يقطع بحاراً ولا يعاني هولاً في اليم والجو . وهذا السكون هو سكون الصفاء النفسي الذي يطلبه القديسون لتتجلى لهم الحقيقة ، الا ان الحقيقة تظل ملتبسة ، مغشية يغرر سراها بالشاعر :

شبح يبحر في البحران .

يغويه السراب

تلتقيه في ضباب التبغ

أشباح يغشيها الضباب

فبالرغم من انقطاعه وتبثله للحقيقة ، يقتل رغائبه وشهواته ويجوع ويصوم فان الحقيقة لا تسفر له بل تراءى له أشباحها المغررة ، ضباباً لا يعين ولا يهتدي الى خلاص أمته وتحريرها من عبودية ذاتها وعبودية الآخرين عليها . والتجربة ما زالت تنساق في سياق داخلي ، صوفي ، الا انه لا يلتزم الصوفية الغيبية المنتشية بأفيون الوهم لتشيع عن الواقع ، بل الصوفية القومية ، اذا جاز التعبير ، تنجي الشعب من محنته وتعيد له كرامة الحياة . وليس اعتزال الشاعر ، ثمة ، مثيلاً لاعتزال هكتور او عنزة اللذين تغلب فيهما المآرب الذاتي حيناً ، على القضية العامة ، بل انه نوع من المجاهدة لأمانة النفس الفردية ومشاهدتها وهي تبعث في نفوس الآخرين بل في نفس الأمة . ولعل مدمني الحماس والخطابة يخلدون عندما يطالعون هذه التجربة لأن معانيها منطفئة ، هادئة ، لا تجهض حماسهم القومي بترهات الفخر والفتوة ، وقد لا يسيغها ويصحب

الشاعر عليها الا القاريء المثقف الهادئ الذي ينبسط أمامه بساط الوجسود والتاريخ ، فيشاهد بحدقة التأمل الرزين ، الذي لا يطرب ولا يشب ولا يأخذ الطيش ، بل انه لا يقنع ولا يصيخ الا للمعاناة الجدية المسؤولة . وفي تلك العزلة صارع فروخ الجن وقطعان الضواري ، كما صارع المسيح الشيطان ، اي انه انتصر على قوى الشر في نفسه وظلت الحيرة تأكله ، لا يبين له يقين الا يقين الرعب اذا خيل اليه انه خائف نفسه بنفسه وانه ليس ثمة عناية تحضن الكون وتسهر عليه ، العبث يسيّره والصدفة ، لا اله يعاقب الظالم ويشلّ يديه ولا قدرة فيما وراء الانسان تنتظم الكون وتبه العقل والعدالة . هذا عالم ترك فيه الانسان لقدره :

كنت فيه الخالق المخلوق

يرغي يتلوى ويهيم

كل ما في الخالق المخلوق

من عار قديم

الانسان هو « الخالق والمخلوق » وجد في مفازة العالم تحديق به الجن والضواري ، يخبط في دماء مصيره لا مسعف له على كيد الاعداء ورفع أيديهم . والحياة مسيرة بقوة عمياء ، بالعار العريق الذي تسلسل في صلب البشرية منذ القدم . وهنا يوفي الشاعر العربي الى اليأس الوجودي المطلق ، او اليأس الماورائي ، ويتوهم انه لا خلاص للانسان من بشر مصيره اذ لا خير يعضده او انه ثمة خير مخدول ، مردول ، والشر يضرب بساعد القوة والبطش . ولعله تحديق في عزلته تلك ، بتاريخ الإنسانية ، فوجد انه تاريخ القتاتل ، المتلمظ بدم أخيه . تلك الرؤيا أدركها وصمت دونها ، فأتلقت أعصابه ومصت دمه ، ولم تقو العبارة على الافصاح عنها ، فاختنقت عنها بالدعر والرعب ، فالانسان العربي عجن من طينة قديمة ، هرة : لا خلاص له ولا نهوض ،

وعندما كان ابن الارض البتسول في صحرائه قاد فتوح البطولة وجلا صدر
العالم :

يوم كان الصبح ينهل على أرض بتول^{*}
فجرت فيها سيولاً وسيول^{*}
من خيول الفتح
رؤيا التمتعت في كاهه^{*}

وتتولى الشاعر لحظة من الندم ، يتحسر على ضياع عمره اثر صباح شاحب ،
كاذب ، شمس تطلع من عند المغيب ، ويتمنى لو انه ذهب مذهب الآخرين ،
فابتنى لذاته قصرأ شائخاً وخادع ذاته عن اليقين وعاش عيشة اللهو والترف ،
مشيحاً عن حقيقة الواقع المتبرج كالمرأة القبيحة الهرمة . ويلجأ الى الحمرة
ليصرع وعيه ، فاذا الرغاب التي صارعها وتوهم انه صرعها ما زالت تقيم
فيه ، بعثت مثل الشرر ، الا ان الحمرة لا تنجيه ، ان هي الا ومضة تعيره
طبعاً زائفاً يصحو منه وهو يشعر بالهلاك :

ومضة تمضي بطبع من طباعي مستعار^{*}
ينجلي عن هالك يقطر من أجفانه جمر وعار^{*}

وفي نهاية القصيدة تراه وقد انهمرت عليه الرؤيا الأخرى ، انها مثل كابوس
ينعكس عليه الحلم الباطني الذي يلهج به : حيث يتجلى الفارس العربي الواصل
من ذاته . لا يكتفي بالخطب والحماس والتاويل اللفظية ولا يتبرر بمبررات
السياسة ، لا يعقد هدنة ، ليعقبها هدنة أخرى ، لا يتهدد ولا يتوعد بل تزاه
يقاتل ، انه فارس الفعل العاري المطلق ، ما يبتغيه بحقه وهو سبب قدره
ونفسه . وفي هذه المرحلة تتجلى الصفة الرؤيوية الخالصة كما في رؤيا يوحنا :

في جبال من كوابيس التخلي والسهاد^{*}
حيث حطت بومة خرساء تجتر السواد^{*}

الصدى والظل والدمع جماد*
يتجلى فارس غضب منيع*
فارس يمسح غصات الحزاني والحياء*
سيفه يهزج في وهج الصراع*
ويعري الفعل من اسم وظرف وقناع*

ذاك هو اليقين الذي نمت اليه القصيدة ، يبصره الشاعر بخدقة الأمل والغد
والخيال المبدع فكان المعاناة أوفت الى ذروة التوحيد بين الانفعال والخيال .
انه الشعر هكذا ولادة ومخاض وألم ، وسقوط ونهوض ، صوته يهمس همساً
ويتحشرج ورؤياه تنداح من أعماق الظلمة كذاكرة الغريق ، لا يصبح
ولا يعول ، وانما يصحب الانسان في تحريه عن حقيقة ذاته من خلال حقيقة
الكون حيث يتحد البعد الدائي والقومي والوجودي والماورائي ، فتبلغ التجربة
الكلية والشمول ، تطل بأحداق الرمز اللطيف الخفر وتحتضن معاناة الأولياء
الذين تعقد في نفوسهم انشودة الحياة كلها ، فينبهي لهم اله من ذاتهم ينقذهم
ولو الى حين . أما شعراء اللفظة المخدوعة والألوان المبهرجة والحماس
التعاويد ، شعراء الجمالية والموت ، فقد خصيت بهم فحولة الكلمة وتختشت
كمعظم أبناء الجيل ، وانما الشاعر هو النبي والقانع .

المضمون الوجودي

في

« في الناي والريح »

كان الشعر العربي ، حتى السنوات الأخيرة شبيهاً بالموسيقى العربية ، يعتمد المعنى الواضح ، كما تعتمد الموسيقى النغم الواحد المتكرر . ولقد كانت جلبة وضوضاء القافية تطغيان عليه كما تطغى في موسيقانا جلبة القرع والتنف والتصفیق ، وما الى ذلك مما يثير الانفعال العصبي ، من دون تلك النشوة الفنية الوثيدة المتمهلة ، التي تجعل الانسان أعمق اتصالاً بحقائق الكون والوجود .

ولقد أسرف هؤلاء الشعراء بالصور الذهنية القصصية التي توهم غرابتها بالحدة ، بينما هي ، في الواقع صور زائفة ، لأنها ليست وليدة الذهول بل الفكر القادر على التجريد والعبث بالمعاني . والشعر كما اسلفت مراراً ، ليس تعبيراً عما نفهمه ، وما نقر به او نقرره ، وهو أيضاً ، ليس تعبيراً عما جرى الاتفاق عليه وأحاط به الناس ، وإنما هو تعبير عن حالة من حالات اللبس والغموض ، حيث يشعر الانسان ان ما يعانيه هو أعمق بكثير مما يفهمه وحيث يتوهم له ان اليقين الذي تؤمن به اعصابه ايماناً راغماً ، هو أصدق تعبيراً عن حقيقته من المنطق والتفكير وسائر مظاهر الوعي وسوره . لهذا ، فان الشعر الدائم هو الذي ينقل الى ما وراء دائرة الوعي والتقرير في النفس ، او يخلق فوقها ، فيوصل الى تلك الحالات من الأضواء الممتزجة بالظلمة ، والتي تتجول حول حدة الاشياء . ولعل هذا ما يعنيه جماعة الشعر المعاصر ، عندما يدعون

ان شعرهم هو « سريالي » اي انه فوق أواقع . ولقد أشار هؤلاء بلفظة «الواقع» الى كل ما يعيه المنطق ويخلص اليه العقل ، وليست محاولتهم لتخطي الواقع سوى محاولة لتحطيم جدار العقل والتحرر من ربة الاساليب المنطقية ، ليغشوا ما في النفس من ظلال شعورية تبددها أضواء الفكر ، وموجات حدسية هاربة ، تبتلعها موجة الوضوح .

ولئن كان الشعر القديم يثير كالأغنية القديمة حالة من الطرب الذي يتولد من وضوح الايقاع وتتبع النغم الواحد ، فان القصيدة الحديثة غدت شبيهة بالسمفونية ، في اعتمادها التركيب الفني ولم تعد تثير الطرب ، بقدر ما تواجه القارئ بدراسة نفسية ، حضارية تعاني الوجود معاناة شعورية ، ذاهلة ، تغور الى ما وراء الكشف الفلسفي ، دون ان تقل عنه رصانة وجدية .

أقول هذا لكي ألفت الانتباه الى ان القصيدة الحديثة ، أصبحت تعالج قضية وتري رأياً في الوجود ، موحدة ذات الشاعر ، مسن عقل وعاطفة وخيال ، بالغة من عمق الثقافة ما تزيل به حدود الزمن ، حتى اذا نطق الشاعر فانما هو ينطق بمعاناة الانسان لنفسه ، منذ ان شرع يتأملها في ضباب الاسطورة ، الى ان سيطر العقل وأيقظ الانسان الى الهاوية الفاعرة فم الحيرة حول الوجود .

فالقصيدة المعاصرة ليست نزوة طرب عابر ، يترنح بها القارئ منذ القراءة الاولى ، وانما هي حالة تدلم فيها التجارب ، منفصلة بعضاً بالبعض الآخر ، متزاوجة متوالدة ، منصهرة مفترقة ، وليست الصور التي تتجسد في القصيدة ، سوى النتيجة الظاهرة لتلك المضاعفات التي تتم في غيب النفس وغفلتها ، وهي سيلة أعمار طويلة من التقمص النفسي المتطعم بالثقافة والاختبارات الحياتية .

ولئن كانت القصيدة المعاصرة شبيهة بالموسيقى في اعتمادها على بث الذهول والايحاء بالاجواء التي هي فوق الوعي ، فانها تشبه الكاتدرائيات من حيث بناؤها وتصميمها واختلاف مظاهرها وأجزائها عبر وحدة عامة . فالشاعر

الحديث لم يعد يسيغ الارتجال ، ونزوة الوحي العرضي المبسر ، والأبيات المجزوءة المجتمعة على غير الفة والمتقاربة دون التحام ، بل ينصرف الى اعداد مخطط تتطور القصيدة من خلاله مقطعا اثر مقطع ومرحلة اثر مرحلة ، ويكاد لا يوفي الى النهاية ، حتى نشعر بأن بناء القصيدة قد تم وان أجزاءها ، تتألف بعضاً بالنسبة للبعض الآخر ، خلال تجربة حياتية وجودية عامة .

ولقد نعجز عن تفهم قضية التأليف والتركيب في القصيدة المعاصرة ، اذا لم ندرك انها بخلاف القصيدة القديمة ، تمتد في الزمن ، وتنمو مع كثير من التطور والصيرورة بنمو الشاعر وتطور أحواله النفسية والفكرية والحياتية . فقد تلقى الشاعر في مستهل القصيدة متجهماً يعاني الفشل والضيق والشعور بالتفاهة والعقم . ويظل هذا الشعور يتداول نفسه ويتمزق فيها ، فيبعثه على التأمل ، متنازعاً البقاء في قلق ولا استقرار تعبر فيه لحظات من سراب اليقين . وينتهي ، حيناً ، الى يأس من الإنسان والحضارة ، او الى ايمان بالبعث والتجدد ، او يظل يترجح في شك اعظم فاجعة من اليأس والانحلال . فالشاعر خلال القصيدة الحديثة يبدو كأنما يتلو قصة نفسه ، او قصة معاناته لمصيره وللوجود ، لهذا ، فان القصيدة المعاصرة تحمل طابع المأساة ، وربما الفاجعة . فهي تمهد بمقدمة ، ثم تنزع مندرجة الى عقدة يكثر فيها الانقباض والتجهم ، وتتعدد فصول التيه مخلفة وراءها ستاراً من الحداد ، أو شفق بعث ، وأمل جديدين .

أما القصيدة التقليدية ، فهي لا تمتد في الزمن ولا تتطور من خلال الحياة والمصير ، ولا تتكامل بتكامل وجود الشاعر وتجاربه بل تعزل لحظة من لحظات عمر النفس . فتصفها او تنقلها بذاتها كنزوة عارضة ، قلما يظهر فيها ارتباط الشاعر وتطوره بالنسبة لما يحيط به وما ينبع من نفسه .

ولطالما شهدنا شعراء القصيدة القديمة يلتفتون الى المعاني التي درج على تداولها من سبقهم من الشعراء منصرفين الى التعقيد والتزييق واقتناص العلاقات

المنطقية المستغربة . أما الشاعر الحديث ، فانه يلتفت ابدأ الى نفسه ، وإلى الانسان من خلالها معبراً عن الأزمة التي تتعقد في وجدانه فيما يحاول ان يحقق ذاته ويرتاج الى حقيقة تعين له غاية الوجود وغايته منه . وهذه التجارب المصيرية تبدأ وقلما تنتهي ، وهي تجتاز كثيراً من المراحل وتوهم حالة من اليقين ، تكاد لا تطمئن اليه ، حتى يعصف فيها الشك من جديد . وهذا الترجيح الدائم بين الاحوال النفسية والتنازع الذي لا قرار له بين أحوال الوجود ، انما هو مادة الشعر الدائمة . وذلك يعني ان الشعر يعبر عن التيارات التي تتوتر به والتي توهمه بيقين عاطفي ، يطول او يقصر ، لكنه لا يثبت ، لأنه لو خلاص الانسان الى يقين حاسم نهائي لتجمد الفكر وتعفت مظاهره .

ومن هنا كانت الاسطورة ضرورية للشعر الحديث لان الاسطورة ليست حقيقة علمية ، تاريخية حاسمة ، وانما هي يقين شعوري عاطفي ، اتخذ مع الخيال ، معبراً عن الوجود من خلال الدهول والوهم . فهي بذلك كالشعر . وهي ايضاً تيسر للشاعر مرحلة التجسيد ، لأنها ليست ذات معنى قاموسي محدد وانما تتراكب بهالة من المعاني وضباب الصور ، كما ان امتدادها عبر التاريخ يغشاها بالذكريات والأحاسيس الشبيهة بالأحاسيس التي تعري تجربة الشاعر . ولا نفهم ان الاسطورة هي موضوع من مواضيع القصيدة المعاصرة ، بل على العكس ، فانها تفد من خلالها كسورة من سور التقمص بين ذات الشاعر والحضارة او الثقافات التي أوفى اليها الانسان خلال العصور . فهي تتلمح عبر الصور وترد خلال فلذة من المعاني ، فتخلع على القصيدة يقين التاريخ وترنح الوهم وذهوله ثم تنقلص وتمحي ، لتتابع القصيدة سياقها .

أسوق هذه المقدمة لكي أوقف بعض القراء ممن ألفوا القصيدة القديمة والذين ينظرون الى الشعر وكأنه حالة من حالات الطرب واصطخاب الأنغام وضجيج الألفاظ . فليس الشعر خطابة تستثير التصفيق بشدة النبرة والايقاع وانما هو عمل جدي مرهق لا ينفذ الى نشوته الا من استطاع ان يرافق الشاعر ، حاملاً

معه صليب الابداع والخلق ، والقصيدة الحديثة لا تصل الى مداها الا في نفوس القراء الذين دأبوا على متابعة التحصيل ، والتثقف والانفتاح على الحركات الفنية الجديدة ، دون ان يكتفوا بأن ينعوا على القصيدة الحديثة غموضها وانغلاقها . ان الآفة ، غالباً ، ليست في غموض القصيدة الحديثة ، بل في عجز القراء عن متابعة الشاعر في رحلة التجربة والنفاذ الى الأصقاع النفسية الوجودية التي يحرص على البلوغ اليها في محاولته لاكتشاف حقائق نفسه من خلال حقائق الوجود المستورة المتوارية .

نحن لا نزعّم ان القصيدة الحديثة خالصة من الآفات ، بل على العكس ، نشهد فيها كثيراً من آثار التقليد والنسخ للشعر الأجنبي ، ونشهد فيها مظاهر كثيرة من مظاهر العقم والانحلال . الا ان ذلك لا يكفي لتسفيه الشعراء الحديثين ، جميعاً ، لأن حركة الشعر الحديثة تضم شعراء ذوي موهبة مثقفة ، متوغلة ، تنهض الى مستوى الثقافة العالمية . وفيها ايضاً شعراء منعدمو الموهبة والثقافة ، ترتدي قصائدهم ازياء الشعر الغربي من الخارج ، وتحبو وراءه بذل يثير الحسرة والشفقة . لذلك يتوجب على القارئ العربي ، ان يحذر من الانزلاق الى التعميم والاطلاق ، فيحكم على حركة الشعر الحديث بالعقم ، فيما يرى جماعة ممن انعدمت موهبتهم ، وتضاءلت ثقافتهم ، ينسلون الى صفوفها بشارات زائفة ، ووجوه مصنوعة مقنعة . لذلك أراني بحاجة للتنبيه الى تلك الطفرة التي أصابت الشعر الحديث فيما دأبنا على تسميته « قصيدة النثر » ، لقد كان هذا النوع من الشعر نتيجة لتطور فني عميق الجذور في الثقافة الغربية ولتدرج الشعر من واقعه المألوف تدرجاً فنياً مخلصاً .

أما في الأدب العربي ، فان كيمياء مشبوهة مست بعض المراهقين ، فأصبحوا ينظمون ما دعوه « قصيدة النثر » ولقد كان معظّة هؤلاء من جامعي لأنباء الأدبية ومن لم يتمرسوا بالفن الصعب ، ولم يتطوروا فيسه بل لبسوا شعاره من الخارج كمهرجي المسارح .

لهذا ، كان من الضروري ان يتخذ القارئ العربي موقفاً ايجابياً من حركة الشعر ، فيخزي أولئك الذين ما برحوا يتعلقون بأذيالها ويتعفرون في حبوهم وراءها ، ويكبر أولئك الذين أعدوا أنفسهم لها ونذروا عمرهم للتخصص بها والاختمار بمعطياتها .

وذلك ، جميعاً ، يجعل لقصائد « الناي والريح » أهمية خاصة ؛ تنصدي للقلق والتمزق اللذين يثيران الحيرة واللبس ، ويدفعان بالشاعر الى ان يطوف ، كالسندباد ، في خضم العالم اي في خضم الذات ، لغل رياح القدر تؤدي به في النهاية الى مرفأ اليقين .

ففي القصيدة الاولى « عند البصرة » نرى الشاعر يستطلع نجوم الغد ، بعد ان اتخذ عقله ويثس من الحاضر . وليست البصرة سوى رمز لمدي تشوش اليقين في نفسه وتروعه ، بل رعبه من انسحاق العقل امام جدار الحياة والزمن . فالانسان يدرك الماضي ويحييها في الحاضر لكنه يعجز عن معرفة المستقبل ، بالرغم من أنه يتلمحه ويستطلعها . أما ماضي الشاعر وحاضره ، فقد كانا ذلك المفرق الذي « يغلي بموج الرمل والأصداء والبروق » أي زوبعة من الشك والتيه تعبت به عبرهما رمال الضياع والاستقرار ، وأصداء اللبس والذهول وبروق الحقائق التي تتخطفه ، وتكاد لا تشخص أمامه ، حتى تزول وتتغفى . لهذا نراه يقرع جدار الغد بالحاح وبؤس ، دون ان يرى حرجاً في شدة يأسه ، من ان ينحدر الى الرجم والتبصير ، بعد ان استحال عليه يقين العقل .

والشاعر ، هنا ، لا يمثل ذاته ، بقدر ما يمثل الانسانية التي ما برحت تقف غمולה أمام سر غدها ، بعد ان هالها الفراغ الذي ابتلع ماضيها وحاضرها .

وبعد ، ماذا يتبين للشاعر ، فيما يستطلع غده ؟ يتوهم لنا في المقطع الثاني من القصيدة ان غد الشاعر لن يكون خيراً من ماضيه وحاضره . سوف تعزله

الغربة وتحيط به من كل جانب ، تبقية في كهف الوجود ، دون ايمان ، بعد
أن «رمد صوت الرب في أذنيه» وصدت عروقه واعتراه ليل الصمت . ثم
نبصر الرؤيا وقد اجتاحتها ، والنعقد السواد في ضميره وادلمت نفسه في غربتها
وصمتها ، حتى أشرف على الجنون :

وربما انشق ضمير الصمت
عن شمس بلا ضوء
وحمى النجم مخمرة يغزها الجنون*
وربما توجك الجنون

ان الجنون ، وشمسه التي لا ضوء لها ، هما نتيجة الرعب الذي يستولي على
الشاعر المعاصر وقد جثم هم المصير على كتفيه ، انه سيزيف الذي يحمل صخرة
القدر ، محاولاً ان يرتقي الى الذروة ، حيث تشرق شمس البعث والحقيقة ،
بينما يتشبث الطين بقدميه ، ويدعه يتمزق بين ذروة اليقين الذي يتعرف اليه
والعجز الذي يستبد به ويسمره .

هذه هي تجربته في ظاهرها . الا اننا اذا أردنا ان نوغل في ولوجها ، يتبين
لنا ان ما يعبر عنه الشاعر بالفعل ، هو الهرب من مواجهة العيب ، وجحيم
الواقع ، وهما وجهان مختلفان لتجربة واحدة ، انها تجربة الشعور بالعقم وعدم
القدرة على احمال واقع الحياة ، الذي يضرب فيه الانسان دون غاية . ولقد
كان الجنون نهاية حتمية للتبصير ، انه وجهه الفاجع ونتيجته المرعبة .

وهكذا ، تظل الأزمة تنصاعد في نفس الشاعر ، متطورة ، متكاملة ،
مبتدئة بتشوش عينيه ، اي بتشوش نفسه ، منتهية بالجنون ، وهو صنو
للانتحار ، انه انتحار النفس في هاوية ذاتها .

الا ان الشاعر بهم بالجنون ، دون ان يحنّ تماماً ، لأن الجنون ليس بأقل رعباً من العبث واللايقين ، فيشيخ عنه ، اي يشيح عن التفكير والتحديق في الوجود ويتخذ لنفسه سلوى يمر بها الزمن دونه ، فلا يشعر بثقله ووطأته . وهنا يعود الشاعر فيتقمص التجربة التي سبق له ان عاناها في « نهر الرماد » فكما كان قد ولج الى الخمارات التي هي « واقع العسالم السفلي من أرض الحضارة » ، نراه الآن ينصرف الى مقاهي « الشط والخليج » :

ظلّ هنا ، ان شئت ، واملأ صمتك

الأجوف من حمى الأغاني

في مقاهي الشط والخليج

ومن بخاري ابيض يطفو على المستنقع البهيج

فالشاعر يتوهم انه يستطيع ان يغرق وعيه في حمى الأغاني ، وفي جلبة المقاهي وضوضائها ، وربما بخمورها ومجونها ، ولقد كان هذا التحول محاولة للهروب من الفاجعة ومن التحديق بوجهها الكالح البغيض الذي أوشك أن يوفي به الى الجنون . فهو ما برح يواجه نفسه ومصيره ، لكنه شرع الآن يتخدر عنه بعد أن انعم في معاناته والتحديق فيه حتى اليأس والجنون . ان ارتياد مقاهي الشط هو كالجنون والتبصير ، وسيلة خلاص ، لكنها وسيلة سلبية ، منخللة . انها رمز الاستسلام والقنوط . وبعد ان كان الشاعر يلح في طلب المعرفة والوصول الى يقين حضاري فكري لغاية الانسان من الوجود ، اصبح الآن يكتفي عنه . بأن يحيا حياة تافهة ، يتشابه فيها مصيره مع مصير رواد المقاهي ، اي الناس العاديين ، الذين ينفقون عمرهم باللهو دون تحرر او تساؤل او تأزم بعقدة الوجود .

الا ان اللهو والسلوى والمجون لم تنقذه من جحيم نفسه ولم تخدر قلقه وتوتره بل أصابته بالضجر والسأم ، وهما شبيهان بالشعور الذي يحتاج الانسان

فيما يدرك تفاهة المصير الذي قدر له في الوجود . فالمحاولات التي ينصرف اليها الشاعر في سبيل التحرر والانعتاق هي اذن مختلفة ، وهي توهمه في لحظة من لحظات عمره ، أنها اخرجته من مستنقع الوحول الذي ما برح يخبط فيه ، لكنه سرعان ما يتحقق انه كان يدور في حلقة مفرغة ، ضمن جدار لا نفاذ منه ، يلتف على ذاته ، يلوكها ويتمضغها كلقمة لا طعم لها سوى طعم المرارة ، والطين والوحول والعفن :

من مرج الشمس
الذي يغزل لوناً واحداً
في برك الوحل وصحو النبع والرمال* ،
العفن المظمور في الظلال*
ظلال ورد أبيض وزهر برتقال*

وليس أدل على معاناة الشاعر للضجر من صورة الشمس التي لا تبحر تغزل لوناً واحداً . الشمس هي الوجود : واللون الواحد هو الرتبة التي غشيت مظاهره جميعاً حتى تشابهت الأيام فيما بينها ، كما تشابه الأرقام الصماء التي لا حركة فيها ولا تطور او تغير لها . وهذا الضجر من الحياة يدلنا على ان مشكلة الانسان هي مشكلة ميتافيزيقية . فبعد ان كان الانسان يغتبط بفكرة الله ، يتعامى بالوجود اللاحق عن الوجود الحاضر ، طفق العقل ينمو وتمتد سيطرته محاولاً ان يحيط بالله ، فلم يستطع وبدا له الوجود مسرحاً للتناقض والفوضى والصدفة ، وفتح العقل عيني الانسان على العبث واللاجدوى ، مزيلاً يقين الله من قلوب الناس ، دون ان يمنحهم يقيناً جديداً ، يسعفهم في حمل صخرة الوجود . لقد أصبح الشاعر يدرك كل شيء فأدرك انه لا يدرك شيئاً ، او أن جميع ما يدركه ليس سوى وهم وضلال . لأن ما يدعي معرفته ليس سوى معرفة ضمن الجهل . جهل مصيره ومصير الكون وتلك الصدفة العمياء التي ألقت به في مستنقع الوجود .

لا شك ان الشعراء الحداثيين في اوروبا ، أسرفوا بتداول فكرة الضجر والسأم من الحياة والوجود . ويكفي لذلك ان نذكر تمزق هملت ، تنسك دي فيني ، وشويعه بيرون وحيرة بودلير ، وقد كان هؤلاء ، جميعاً ، قد افتقدوا طعم البقاء ، وأنفقوا أيامهم فيه كالأسرى في سجن الكون ، او كالمرضى الكثيري الشحوب في مأوى المقعدين ، كما يقول بودلير . الا ان تجربة خليل للسأم ، ليست تجربة منقولة او مأخوذة أخذاً ذهنياً ، لا مبالغياً ، وانما تفيض من نفسه ، ويشعر بها تنفس كاللهاث بين جنبيه . ان السأم هو رفيقه الدائم ، او تلك البومة الابدية التي لا تفتأ تنعب على أطلال حياته وحياة الوجود . لهذا نرى ان الصور التي تصور الشاعر بها سأمه هي صور جديدة ، مفاضة من أغوار القنوط والسويداء في حدسه المبهم ، حتى أنها تطل علينا بأحداق الرؤيا والغيب . لقد صور السأم في « الناي والريح » بالشمس التي تغزل لوناً واحداً ، وكان قد مثله في « نهر الرماد » بقوله :

من يقينا سأم الصحراء ، من يطرد عنا

ذلك الوحش الرهيب

عندما يزحف من كهف المغيب

ويلف الشارع المحموم والحجى الكئيب

ومهما يكن ، فان تجربة خليل لا تعرف الاستقرار والحمود ، بل نراها تتطور وتتكيف بتأثير القلق الميتافيزيقي الذي يحتاج حياته . وليست الحالات التي تعبر فيها القصيدة ، سوى مراحل للتجربة التي يعانها . فبعد ان رأيناها يعاني السأم بشعور من يتمرغ بالوحول والطين ، نراه الآن يتجاوز الى مرحلة جديدة ، انبثقت من المرحلة الاولى ، وكانت ، في الآن ذاته ، محاولة للهرب منها والانتصار عليها . لقد حاول الشاعر ان يميت حس الضجر والسأم والتفاهة في نفسه ، فلم ير له منقلاً من ذلك سوى التموت حتى الحمول والتهويم في غيبوبة شبيهة بغيبوبة الغريزة وغفلة الحس ، ولقد جسد الشاعر

هذه الحالة ، كما جسّد الحالات السابقة ، من خلال المظاهر الحسية التي هي ،
في الآن ذاته ، رموز للمشاعر والانفعالات الداخلية . فهو يقول :

أراك تستحيل^٥

لشجرة مسمومة ، ثم لتمساح عتيق^٦

يتقي بجلده اللباب^٧

والعلق الأصفر والذئاب^٨

فالتمساح ، كما هو شائع ، رمز لانعدام الحس ، اما اللباب والعلق
الاصفر والذئاب ، فهي تعبير وجداني توحد فيه الحس في الداخل مع المادة
في الخارج ، ليمثل الرذائل التي لا تبرح تلذع نفس الشاعر بذباب الدناءة او
تنهشها كذئاب الغدر او تمتص منها كعلق اللؤم الاصفر . وما تنطوي عليه من
دلالة التدرج الكثير الوعي وتقرير لا يتفق مع الذهول الذي ينبغي ان تفسد
الصور والمعاني من قلبه . وأكد أقول ان الشعر المعاصر لم يَصِفْ ويخلص من
آثار التقرير والسببية . فهذه الأداة التي ألم بها الشاعر لينتقل من صورة الى
اخرى ، هي أداة منطق وادراك ، قلما تسيغها التجربة .

الا ان خليل يدرك ، غالباً كيف يتجنب التقرير والسرْد النثري ، فلسنا
نشهد في شعره تكراراً لَوَاو العطف وقلما نشهد كاف التشبيه التي هي ، أيضاً ،
أداة منطق ومقابلة وليست أداة حلولية ورمز وذهول .

ومهما يكن من امر ، فان القصيدة لم تبلغ الى مرحلتها النهائية لأن الشعر
لم يستنفذ التعبير عن تجربته بكلّيتها . فبعد ان حاول ان يطفئ وعيه وقلقه
وتنازعه للوجود في غفلة لا شعورية حولته الى تمساح في مستنقع الحياة :

تراه يستحيل^٩

لساحر يمويه الاشياء في العيون^{١٠}

مهرج حزين^{١١}

في مسرح الفجر
يروّض الأفعى ، ويمشي حافياً
يمشي على الجمر ، على الإبر ،
يعجن في أسنانه الزجاج والحجر ،
يضمّ في كفيه وهج الشمس والظلال
ينسج منها هالة وشال ،
حورية تهبط في أكمامه الطوال

هذه الأبيات تدلّ في موسيقاها وصورها عن مرحلة جديدة من مراحل التجربة حيث نرى الشاعر قد تخلّى عن القيم وعن البحث الجدي المتوغل في هاوية الوجود : منصرفاً الى التهريج ، متفنناً في أساليب البهلوانية والخداع والكذب ، وذلك لكي يكسب اعجاب الناس ويكتسب عيشه بشخصيته المداحية المهرجة المخادعة . والشاعر في ذلك يتابع خط التجربة الوجودية الذي يجري عبر القصيدة ، واضحاً حيناً وغامضاً حيناً آخر . فبينما كان الشاعر خلال المقاطع الاولى من القصيدة ، يتصدى للانسان من خلال المطلق أصبح يتصدى له الآن من خلال الواقع ، اي من خلال المجتمع والحضارة . في المقاطع الأولى رأينا تنازعه مسع القيم الفكرية ، وبؤسه من عجز العقل . وافتقاده لليقين الغيبي و « ترمد صوت الرب في أذنيه » ، أما في هذا المقطع فان الشاعر يلتفت الى واقع الحضارة ، فيتحقق له ان المجتمع ليس سوى مسرح كبير ، لا ينجح ولا ينجب فيه سوى المهرج الذي يخفي وجهه . اي حقيقته عن الناس ، ويرتدي وجهاً زائفاً من الرياء والتماق . وكأنه يود ان يقول ان الذين يستأثرون بالانتباه وينالون التصفيق ليسوا سوى المشعوذين . لقد افتقد الانسان حقيقته ، وغدا العيش يستحيل عليه اذا لم يخدع نفسه ويخدع الناس : لأن حضارتنا هي حضارة خداع . فكل امرئ يحمل في نفسه أفعى ، انها أفعى الحقد واللؤم والضماير السوداء ، وكل يروض أفعى نفسه لكنه لا

يميتها ، فيمشي على جسر الأذى وابر الزرية ، والاحتقار ، وبأكل زجاج
التقاليد والقيود الاجتماعية وأحجارها ، ولا يرضى بذلك ، بل يقبض على
شمس المستحيل ويسقط من اكمامه حوريات الرشوة والاغواء . هذا هو انسان
العصر ، انسان فقد حقيقته وفقد مثله وفطرته وبداءته البريئة وغدا لا يقوى
على العيش الا اذا خلق المشي على الجمر والابر .

ولعل هذا ما أشرنا اليه في المقدمة ، عندما قلنا ان الشعر هو تعبير عن تنازع
الشاعر تنازعا وجوديا اصيلا مع المجتمع والقيم الحضارية . وليس ههنا
التنازع مظهرا من مظاهر الفكر الذهني الخاف ، او النظر العلمي اللامبالي
الذي يكتفي بتقرير الأشياء ، وانما هو تنازع حياقي ترسم فيه المأساة على
ملامح الشاعر بكل ما فيها من فاجعة واكفهرار ودمار وتمزق . فهو لا يرقب
النار ، بل يشتعل بها ، وليس شعره سوى أنين الاحتراق وحشرجته .

ومهما يكن فان القصيدة ما برحت ترجع بين حالات وتجارب مختلفة ،
معبرة في الآن ذاته ، عن إلحاح الشاعر في سبيل الوصول الى اليقين الذي يمكنه
ان يخلد اليه . ولقد رأيناه في المقطع الأخير وقد تحول الى مهرج ، يغوي الناس
ويغدر بهم ويشير اعجابهم ببهلوانيته المخادعة . الا ان ذلك لم يغمض عينيه
عن التحديق بأعماق الهاوية ، فهو مهرج لكنه مهرج حزين ، ذلك ان التهريج
والسحر والعبث بالأفكار والعقول ، ليس في الواقع ، سوى مظهر آخر من
مظاهر تلك الصخرة الأبدية الجاثمة على كتفي مصيره . انه كالتبصير والحنون
والتمسح ، وسيلة لاحداث زوجة تنطفئ فيها شعلة الوعي ، مبقية في نفس
الشاعر ، جمرة خفية من الأسي والحسرة والبراح .

وهكذا ، يبدو لنا ان الشاعر يسعى أبداً لتخدير وعيه والحرب من ذاته ، لكن
وعيه وذاته يلحقان به كظل من البؤس لا مفر منه :

ألا تراني غير تمساح

تراني شجرة مسمومة
صمت جحيم يغزل الجنون
مهرجاً حزيناً ؟
— أراك في الصحراء كهفاً صامتاً
أعس مما كنت من سنين

ويستمر الشاعر ، عبر القصيدة ، يتداول مع ساحر الغيب ، أي مع القدر
الذي يوحى له بالآفاق المظلمة ، حتى يثور عليه في نهاية القصيدة ، ويتحرر
منه ساخرًا من تلفيقه ولعنته :

— اني أرى الطريق
من أخرس الأصداء والبروق
من أحرق العثمة والظنون
كأنها من قبل ما كانت ولن تكون
أضحك من بَصَّارة الحَي
وما لفتى جنٌ ساخر لعين

ويكاد يحيل للقارئ ان هذه النهاية تنطوي على تحول مفاجيء وانقشاع
يخطف خطفًا . الا اننا اذا انعمنا في واقع القصيدة ، يتبين لنا ان أضواء التفاؤل
والبعث اخذت تتسرب في المقطع الذي تقدم مرحلة البعث النهائي . لقد تلمحنا
هزيج الفرح والغبطة المنبعث من كهوف الزهر والصمت القديم ، ومن ظلمة
اليأس ومرارة الحيرة تولد خمرة الشمس التي تبث في النفس ترنح العافية
والغبطة والضوء والاحضرار ، مزيلة غفن ذاته القديمة وتطليها بالقنوط
والتشاؤم . انه البعث الجديد ، بل بركان الثورة الذي يفتححه الشاعر عارياً ،
بعد ان تحرر من همه وغمّه وقلقه وتعثره ، وأحاطت به النار وتسعرت في

دمه حتى جعلته كدبيحة ترتوي بها عروق الرب ، فيسفر له عن وجهه ويؤنسه بصوته .

وهذا المقطع ، كسائر مقاطع القصيدة ، مشبع بالرموز والصور وقصدت جميعها ، من قلب التجربة ، كما يتحد الحس والخيال من ذهول الرؤيا . لهذا نقول ان حدود الزمن تمحي أحياناً في تجارب خليل ويتحول عمر الانسان الى لحظة واحدة ، تنجمع فيها قرون التاريخ البشري والتجارب الانسانية . فأنت تراه ينتقل ، خلال لحظة واحدة ، من نفسه متمصاً أساطير الضحايا التي تتلمظ بها شفاه الرب وتروى بها عروقه وتعروه بنشوة البوح والسكر .

ولقد أردت أن أطيل الكلام على قصيدة « البصارة » لأنها هي القصيدة الوحيدة التي لم تدرس تماماً من بين قصائد الديوان ، ولأن التجربة التي عاها الشاعر خلالها ، لا تظهر أعماقها بوضوح ، كما ان مظاهر الابداع فيها لا تتفتق بيسر ومباشرة ، وانما تقتضي كثيراً من الروية والتؤدة والدراسة .

اما القصائد الأخرى وهي ثلاثة ، فمنها ما تقرب بتجربتها الى التجربة التي عاها الشاعر خلال هذه القصيدة الاولى وهي قصيدتا « الناي والريخ » و« السندباد في رحلته الثامنة » . اما قصيدة « وجوه السندباد » ، فبالرغم من ارتباطها بهذه القصائد ارتباطاً فنياً ونفسياً ، فإنها تظل أكثر ارتباطاً والتصاقاً بواقع الشاعر الخاص . فالسندباد هنا يمثل مرحلة من مراحل سيرة الشاعر وعلاقته بتلك المرأة التي ما برحت تترقب عودته اثر كل رحلة يقوم بها . ولقد كانت نحيباً في وهم الحياة واحلامها ، مغذية أوهاماً بذكري السندباد كما عرفت في المرة الاولى ، فكأن الزمان قد امحى بالنسبة اليها ، فهي لا تبصر مروره على وجه السندباد والدمغة التي رسمها عليه .

وهذه القصيدة هي أكثر طولاً من القصيدة السابقة، وقد تعددت الأناشيد التي تصور كل منها مشهداً من مشاهد سيرة الشاعر. لذلك رأيت أن أتجاوز عن دراستها في هذا المقال، لأن تعبيرها عن تجربة مميزة يجعلها حرة بمقال خاص. إلا أنني أود أن أشير هنا إلى أن هذه القصيدة اشتملت على مقاطع أوفى الشاعر بها إلى ذروة من ذروات الإبداع الفني والتوغل الوجودي العميق الثقافة من خلال واقعه الذاتي أو بالآخرى من خلال سيرته. ولعل أروع هذه المقاطع كان المقطعان اللذان تصدى فيهما لوصف الغيرة ووصف «القرينة» وانحلال الأشياء إلى ضباب عنصرها الأول. لهذا فإني أقول إن قصائد خليل تنمو فيها المأساة نمواً قاتماً، حتى تبلغ أحياناً حدّاً ولوج الفاجعة على مسرح النفس، حيث نرى التيه والضيايق والهاوية والأشلاء. إلا أن روح البعث تنتصر عليها جميعاً. فبعد أن كانت التجربة قد قادت إلى جسر وائرلو حيث تراءى له سرير الموت، نرى القصيدة تنتهي بوليد جديد، عمره من السندباد وحبيته، وهو رمز لانتصارهما على الزمن. فهو لم يعد يخشى دمعة العمر، وتجعله في وجهه، بل على العكس، نرى الزمن وقد ألقى عارياً عند قدميه.

ولئن كان الشاعر يعاني في قصيدة «وجوه السندباد» صراعاً مع الزمن والهزم وخوفاً من الانحلال، فإنه يعاني في قصيدة «النأي والريح» صراعاً في سبيل الإخلاص لفنّه وتحقيق ذاته ومثله العليا. وفي هذه القصيدة تتعدد الأصوات الداخلية في التجربة، إلا أن هنالك صوتين يطغيان على سائر الأصوات، أحدهما صوت الريح بل عزيفه، والثاني صوت النأي وهو نغم محتضر، كثير الشحوب. إن الريح، تبدو ظاهراً وكأنها رمز الثورة والانطلاق والتحرر من قيود الواقع. لكننا إذا أنعمنا في واقعها خلال القصيدة تبين لنا أنها تجسّد للعقل المنضبط السذي تقيده وتحيط به العاطفة، ويشله ويعصف به نأي المصوم. والشاعر لم يوفق في التعبير عن الهم، كما عبر عنه

في هذه القصيدة . فالنأي ينوح ويعول ويسحب أنيه عبر مساء البؤس الذي يغشى نفسه . وهكذا ، فإن الشاعر يقع في الازدواج والثنائية ، انه يود ان يتطهر ويصفو ، ان يقتحم المرات التكال دون مرارة ، الا ان جنازة الموم تنحل وتتغور في اعصابه . ولا ينفك الواقع يلتفت اليه بعين فاجعة ، دامية ، عين أبيه وأمه وتلك «آلي تحيا، تموت على انتظار» . فالقصيدة تعبرُ اذن، عن تجربة الخلاص والتطهر ، والانقطاع في سبيل البلوغ الى صفاء التجربة الفنية. وقد بدا الشاعر فيها شبيهاً بزارا نيتشيه الذي وفق في تصفية نفسه وتنقيتها من جميع الآفات ، الا آفة الشفقة والتثقل بهموم الآخرين ومآسهم .

فني مستهمل القصيدة يبدو الشاعر وقد مثلت أمامه المحبرة والأقلام والأوراق العتيقة . فهو في صومعة كيمبردج ، ينسك للبحث والتدقيق يضاجع مومياء الكتب ويزني مع نفسه ، وينفق عقله وروحه في سبيل لقب مزور ، مخادع . فهو يبدو هنا وكأنه يعاني تجربة شبيهة بالتجربة التي عاناها : فيها كان يقوم بأدوار المهرج في قصيدة « البصارة » . الا ان القناع الذي يستر به وجهه في هذه القصيدة، هو قناع متجهّم مربد ، يطالعنا من ورائه وجه الفاجعة والمأساة . انها مأساة فتى يبيع عمره بحال زائف وينفق أيامه بعمل أكثر تفاهة من العبث . وذلك يدلنا على ان الصوت الذي نسمعه في هذا المطلع هو صوت الريح ، بل جنون العاصفة الذي فجّره ذلك التمزق بين الواقع الذي عكّره عليه والمثال الذي يصبو لتحقيقه . فالشاعر يريد ان ينصرف للعمل الفني ، للشعر ، الا ان الواقع يضطّره الى ان يتلف خصب التجربة الشعرية في نفسه ، وينصرف الى عقم البحث والتحقيق ، حيث يتوهم المرء ان دمه قد مصل وجف ، وان حياته قد تقدّدت وبست فيشعر بخطيئة الزاني الذي يدنس شرف القيم والمثل التي يؤمن بها .

ولقد تنفست الريح في هذا المقطع من خلال الألفاظ الشديدة الانفجار
والدوي وبخاصة في قوله :

كذب ، دمي ينحر يشتمني ، يثن
الى متى أزني وأبصق
جبهتي ، رثي
على لقب وكرسي
أضاجع مومياء

الا ان العاصفة لا تعتم ان تهدأ ، ويعود الشاعر يحدد ببؤس ورعب الى
الواقع ، فينقشع دوي الريح عن أنغام متقطعة ، مسلولة ، محشجة ، يعروها
اصفرار القنوط وسويداء القدر . انه الناي تعزف عليه بومة الشرق الحزين ،
حيث يستفيق الانسان في بيت حجارته متداعية وساكنوه ينظرون الى الحياة
بعيني الهم المنطقتين :

« ابني وقاه الله كنز أبيه
جسر البيت ، يحمل همتنا همّاً ثقيلاً
العام خلف الباب يا بنتي ، يعود
غداً ، يعود اليك ، بعض الصبر
سوف يعود والله الكفيل » .

لا يمكن للقارئ ان يتمثل أبعاد هذه العبارات ، الا اذا كانت نفسه قد
لامست روح الريف اللبناني حيث تمتزج براءة العاطفة الموكولة على الله ، مع
وحشة الأسى وهم العائلة والخوف من الغد . فاني لك ان تفهم كيف يكون
الولد « كنز أبيه » و« جسر بيته » اذا لم تتول هذه التعابير ، كسا تتولى
الاسطورة . فهي مشبعة بروح القدم ، ترود حولها أطياف الماضي ، وذكريات

البؤس ، في ذلك الجبل الذي روعته الهجرة وذوبه الحنين ، وأكلته الوحشة على أعتاب الانتظار والحيرة والندم .

هذه هي قيمة الفولكلور في القصيدة ، انه معنى بلا حدود ، وصورة بلا اطار ، ونشيد قراره في قلب الماضي ، بكل ما فيه من ذهول الوهم وخصب الرؤيا وشوق الذكريات . لهذا ينجل الي انه لا فرق بين الفولكلور والأسطورة ، لأنها رمز لانحلال الواقع في الوهم ، والفكرة في الشعور والزمن في لحظة ، انهما الحياة من خلال الحنين . فليس ثمة فرق في بثّ النداءات البعيدة وبعث اطياف الرؤى والذهول ، بين اسطورة أدونيس مثلاً والتعابير الفولكلورية « كجسر البيت » ، و« الهم الثقيل » و« العام خلف الباب » و« الله الكفيل » . ذلك ان هذه التعابير غدت مشحونة بالرموز النفسية والأحوال الشعورية وأصبحت ترفّ حولها تلك الوجوه الهرمة المتجعدة في أعماق الجبل ، بكل ما في ملاحظها وقسماتها من معاني القنوط والاستسلام والبراح .

وهكذا ، فان النغم الذي يعزفه الناي ، ليس نغماً منفرداً ، فهناك همّ الوالد والوالدة ، اي هم « البيت » ، وهم « تلك التي يبست على اسمه ومص دمائها شبحه » . وسرعان ما ترتفع موجة الهموم ، وتسيطر على وهم أعصابه ، وتستبد به ، حتى تصبح الهموم نوعاً من اليقين النفسي ، فلا يعود يخشى موت تلك التي يبست على اسمه ، بل يتوهم له انها ماتت فعلاً ، وقد جعلت جنازتها تنحل في عصب سويدائه . ولا ننس ان الشاعر ينظم هذه القصيدة وهو في الغربة ، في صومعة كيمبردج ، وان الأشياء تتخايل من بعيد ، من خلال التوهم والتوقع بخلاف ما تكون في حقيقتها . ان الظن يغدو على البعد أكثر ارهاقاً واشقاء من اليقين ، لهذا فانه يذكر هنا واقعاً ، قد يظهر مخالفاً لواقع المنطق ، لكنه في ذلك يعبر باخلاص عميق عن حقيقة النفس عندما تطأها سويداء الهموم في الغربة ، ولقد لبثت شفاه الأسى تضج في ناي وجدانه ، حتى غدا الشاعر يحيا ، وهو بعيد ، في مأتم دائم .

وبعد فما قيمة تعبير الشاعر عن الهموم وقد اكتظ الأدب العربي بقصائد
النواح والشكوى ؟ ان الهموم في هذه القصيدة ، هي كالسأم في قصيدة
البصارة ، أمر شائع ، لا ينجو الانسان ، أبداً كان ، من التردى في هاويته .
وذلك يعني ان موضوع الفن هو دائم ، ازمي ، وليست فضيلة الشاعر في طبيعة
الموضوع الذي يتصدى له ، بل في تلك الحلولية التي توحد بين ذاته وموضوعه
والحقائق الوجودية التي تختبئ وراء شكل الكون ، ومظاهر الوجود . وليست
تلك الحلولية سوى ما ندعوه الرمز . فهو لا يكتفي بالمقابلة كالتشبيه ولا بالنسبة
كالاستعارة ، وانما يفيض حدود الأشياء ، ويزيل جدار المنطق ، ويوجد بين
الأشياء في الشعور بها ومعاناتها ، وليس في فهمها وتحديداتها . ولقد كانت
قيمة تعبير خليل عن الهموم في التوحيد بينها وبين الناي في عصبه المبهم ، واي
شيء أقدر على التعبير عن هموم الشرق من نايه الجريح ، وما يتضح في أنغامه
من أصدااء النواح والاحتضار والموت .

أما في المقطع الثالث ، فان الناي يصمت ، وقد غلا عزيف الريح من
جلديده ، ودوت به الثورة وأرغت وأزبدت ، ناقمة على الهموم التي ما برحت
تأكل حياته وتربطه بأبيه وأمه وتلك التي ما برحت تحيا على انتظار .

ان رسالة الفن تبدو هنا ، شبيهة برسالة الدين ، او بالصوفية التي لا ينفذ
فيها الانسان الى الرؤيا الحقيقة الا اذا تخلى عن الارض ، وتطهرت نفسه من
شهوة التراب . لذلك نرى الشاعر يلتقي في تجربة الخلاص هذه مع المسيح ،
كما كان قد التقى مع زارا نيتشه ، أولم يقل المسيح « من أحب أباً أو أمّاً أكثر
مني فلا يستحقني » ؟ لهذا نراه يحاول ان يبيع جميع ما يملكه ، يحمل صليب
الفن ، شارباً كأس المرارة دون ان يتمرر بها ، علّ ذلك ينحصب العبارة في
نفسه . فهو يشعر بالصمت والعجز عن التعبير وبلوغ الصفاء الغني ويفتقد
الكلمة كما يفقد المؤمن ربه يتبتل ويتنسك لفنه ، ويشقى ويتمزق في سبيله

كالصوفيين الذين يتوهمون ان وجه الحقيقة لا يسفر لهم لأن ادراان الخطيئة
ما برحت تدنس نفوسهم :

ربي ، متى انشق عن أمي . أبي
كتبي وصومعي وعن تلك التي
تحيا ، تموت على انتظار
أطأ القلوب ، وبينها قلبي
وأشرب من مرارات الدروب ، بلا مراره
ولعل تخصب مرة أخرى
وتعصف في مدى شفتي العبارة .

ومن ثم ينطلق الشاعر لتصوير جميع التجربة ومعاناة الصعوبة التي يعانها
كبار الفنانين. فهو يريد ان ينفذ الى الكلمة التي تتسع لأبعاد التجربة ، فلا
يظل يشعر ان ما يعاناه ويختلج في نفسه هو أعمق بكثير وأبعد حدوداً من
أعماق اللفظة وحدودها . فهناك تجارب تعصى ويعجز الشاعر عن ترويضها ،
وهناك تجارب أخرى تتحد مع اللفظ ، فكأنهما وجداً معاً في لحظة واحدة :

تعصى وليس يروضها
غير الذي يتقمص الحمل الصبور
ويقلبه طفل يكور جنة ..
غير الذي يقنات من ثمر عجيب :
نصف من الجنات يسقط في السلال
يأتي بلا تعب حلال
نصف من العرق الصبيب .

ولا بد لنا من الإشارة الى الذهنية التي خطفت في هذه الأبيات ، وبخاصة

في تكمص « الجمل الصبور » ، فقد بدا هذا التعليق تعليلاً كثير التقرير والادراك ، فكأن الشاعر غدا ينظم ما يعرفه وما يتفكر به ، وقد انقشعت عنه سورة الذهول . هذه الصورة تخالف صور الرؤيا التي تتسرب من أعماق الغموض في وجدانه . ولقد كنت قد أسلفت ان الصورة المنطقية الشديدة الوضوح هي آفة من آفات التقرير لأنها تمثل ما ارتسم على حدة الفكر الواعي من دون تلك الشاشة المرتجة التي تنعكس عليها أطراف المشاعر في ظلمة النفس . ولعل الشاعر لا يجهل ذلك لأنه لا يعلم ان يعبر عنه في القصيدة ذاتها ، اذ يبوّح لنا ان شعره يفتح عليه كوى الغيب المدهم وراء ادراكه وينقل اليه ما كان يشعر به دون ان يعيه :

ولربما اصطادت بروقاً

في دهاليزي تمر وما أعي

وبدون أن املي الحروف وأدعي ...

هذا هو الشعر الخالد ، بروق تخطف في دهاليز النفس منيرة ظلمتها ورأسمة فيما وراء ادراك الشاعر رؤى تبدو فيها ملامح الواقع القديم وقد تفوقت وتداخلت بعضاً ببعض وتزاوجت وتوالدت واتحدت بشكل عجيب ، انسه اكتشاف العوالم المجهولة التي تحبس في غفلة النفس ، وفقاً لمنطق مستور ، يستحيل ويتعفى فيما يتولاه منطق العلاقات العقلية المقررة . ولا بد لنا من التنبيه الى ان غيب الشاعر لا يمكن ان يفيض بتلك الحقائق القصية المعبرة عن حقائق الوجود ، الا اذا انهمر فيه وتوحد معه عمر الانسانية ، جميعاً ، وتصارعها مع ذاتها ومع الكون . وهكذا ، فان بروق الرؤيا ، فيما تخطف في ذهسول الشاعر ، لا تضيء لحظتها وجدانه بقدر ما تضيء وجدان الانسانية من خلال وجدانه . فليس ثمة فرق في صفاء التجربة بين الشعراء والأنبياء الا في الزمن ، فبينما تنقشع للأنبياء ظلمة الزمن العتيد ، فان الشعراء يوحّدون لحظات الزمن في لحظة واحدة . تعادل أعماقها اعماق تجارب الانسان منذ أقدم العصور .

فعلامَ أطلت بالشاعر بروق الخدس المتلمعة في دهاليز نفسه ؟ لقد أطلت
به على صحراء من الرمل ، ولقد كانت الصحراء رمزاً للبداءة ، لبداة
الحس وعفوية الرغاب والنزعات والاختلاص في معاناة الوجود. والرماح التي
تعصف غدت برمالها رمزاً للثورة التي ستعيد الأرض الى بكارها الأولى ،
بعد ان تزيل السياجات المفتعلة البالية :

ريح تهب كما تشير عبارتي ،
للريح موسمها الغضوب
للريح جوع مبارد الفولاذ
تمسح ما تحجر
من سياجات عتيقه
ويعود ما كانت عليه
التربة السمراء في بدء الخليقة
بكرأ لأول مرة تشهى
بحضن الشمس ، ليل الرعد
يوجعها ، وتستمرى بروقه ...

ولا بد لنا من الإشارة الى ملامح ذلك الانفعال الذي يتمخض به رحم
الأرض في حضن الشمس وما فيه من حاولية وتقمص بين الانسان والتراب.
ويخيل الي ان هذه الصورة هي من أصفى الصور الفنية وأعمق التجارب التي
نفذ اليها الشاعر . لقد جعل الأرض تشهى ، وتوجع ، فهي تعساني شهوة
الخصب والبعث . انها امرأة موجوعة الى بعليها . تستمرى بروق عنقه وقصفه ،
هذه الفكرة ما برحت تتمخض في ذات خليل منذ « نهر الرماد » حيث تحدث
عن بعث الأرض من تحت الجليد . وهو هنا يستعيد بها بكلية وتكامل حتى
ليوهمنا ان تجربة البعث لم يمكن ان تصور بأعمق مما صورت به في هذه

الآبيات ، لأنه لا يمكن لشاعر أن ينفذ الى هذا التحسس الرهيف بالعلاقات
الدقيقة فيما بين مظاهر الوجود ، الا اذا تيسر له عمق الثقافة وعمق الانصهار
والذهول في روح الأشياء . ولو قدر له ان يسمو أبدأ الى هذا الصفاء الفني
المتوغل في روح التراب والمصير ، لكان من غير المستحيل ان يصبح الانسان
يوماً وثيق الصلة بيقين الغيب فيما وراء مظاهر الوجود الزائفة العمياء . وهاكه
يذكر طواويس الشعراء ، الذين يخدعون القراء بريش شعرهم المزوق المفتون،
ليستروا به عار تكوينهم ومهزلة جهلهم وأميتهم :

وأرى أرى الطاووس ببحر
في مراوح ريشه
نشوان يبحر وهو في ظل السياج
ويظن ان الورد والشعر المنمق
يستران العار في تكوينه والمهزلة
في صدره ثديان
ما نبتتا لمرضعه
ولا للعانس المسترجله* ،
ثديان يأكل منهما ذهباً وعاج*
لو يستحق صلبته
ما شأنه بصليب ايمان
يسوق لخلجته* ،
وكّلت ريح الرمل
تعجنه بوحلة شارع او مزبله*

هذه نقمة خليل على شعراء اللفظة المخدوعة ، المنمقة ، والجنس المتخث ،
المتولد على حسرة المرأة وعار في تكوين الرجولة . انهم شعراء ضاعت هويتهم

فلا يعرفون ذا كانوا أناثاً أو رجالاً ، فهم دون جنس . فأين هؤلاء من حمل صليب الحقيقة والقيم والمثل ومن الاستشهاد على جملجة الحرمان والكفاح والبحث . لهذا فأننا نراه يوكل بهم « ربح الرمل » أي الثورة العربية العتيدة لتطرحهم في مزيلة الأقدار والنفايات التي كانت تدنس جسد الشعب .

ولعل أصدق ما يمكن ان يقال في هذه الأبيات ان الصور تصفو وتتكاثر وتتكاثر فيها ، حتى كأنها « غابة من الرموز » كما يقول بودلير وهي رموز بكر ، تفجرت تفجراً من نفس الشاعر ، وقد تعفت فيها ملامح الصور القديمة في الأدب العربي ، وابتعدت غاية الابتعاد عن واقع الصورة في الأدب الأجنبي . فهي بواكير موسم من الشعر جديد الثمر ، جديد النكهة وجديد الألوان والأضواء .

الا ان الناي لا يعم ان يعود للعزف من جديد على شفتي الناسك الذي أطل من غرفة الآثار في فكر الشاعر . وتنتهي القصيدة دون ان يدرك قرار اليقين ، بل على العكس ، يخيل اليها ان القنوط ما برح يغالبه ، فكأن تأوه الناي أوشك ان يتغلب على عزيف العاصفة في نفسه .

وهكذا ، فبينما رأينا الشاعر ينتصر على صوت الساحر في قصيدة « البصارة » يظهر لنا ان الوحشة والاستسلام والبراح ظلت في هذه القصيدة تستبد بنفسه وتشيع فيها الشعور باللاجدوى والمزيمية واللاغاية .

أما قصيدة « السندباد في الرحلة الثامنة » فهي تعبر أيضاً عن معاناة الشاعر لوطأة الوجود ولكن بصورة أكثر عمقاً . ولقد سبق لي ان حلت هذه القصيدة بمقال مسهب . ولست أود ان أعيد ذلك في هذه المقالة وانما ابشر باظهار التطور الداخلي لهذه القصيدة وذلك استيفاء لضرورة الدراسة .

يبدو السندباد في هذه الرحلة ، أكثر تجهماً وتمزقاً في التحري عن ذلك الشيء الذي ما برح يشعر به دون ان يعيه . فهو يهاجر ويبحر الا انه لا يقوى على التخلي عن داره ، أي عن ذاته القديمة ، بالرغم من انه حاول ان يبتعد ويتخلى عنها في رحلاته السبع السابقة ، حيث انتصر على الغول والشيطان ودُفِنَ وبعث وتوهم له انه انفتحت له نافذة من مغارة الكون . لهذا فانه يحاول ان يتخلى ، في هذه الرحلة عن اطماعه القديمة ، لعل ذلك يجعله قادراً ان يقبض على ذلك السراب الذي ما برح يتجلى له مسرعاً في التعفي والزوال . الا ان تجربة الشاعر لا تعم ان تنمض تجربة الانسان ، فتصبح داره رمزاً لتاريخ الانسان وحضارته . ففيها وصايسا موسى العشر واعراس الكهان الفاحشة وأفغوان الفجور وفيها المعري الذي ينظر الى الحياة بعينين منطقتين . وهناك ايضاً رواق الأصحاب القدماء ، حيث كان يشرب مع صحبه قهوة النفاق ويندوقون عسل المديح الذي دفن سم الغدر والشر في قلبه .

أما في الرحلة الثامنة فان الشاعر يبدو وهو يتنازع مع خنجر الحقد ولين أفعى النفاق ، دون ان يقوى على ان يتطهر ، ويصفو ، فترسل اليه الرؤيا بروقها ورعودها . الا ان شدة تحديق الشاعر وانعسامه بالعري والصمت والانسلاخ يعثره بمخاض الرؤيا ، فاذا به كيوحنا ، يغيب في قلب العتمة ، منتزعا عنه حلة الجسد وهو وعاء الفساد والردائل . وهكذا فانه لا يعم ان يفيق على شاطئ من جزر الصقيع وقد جعل الشمر والزهر ينموان حوله ، وما عم دمه ان تفلت من قيود الصقيع وتصففت عروقه من الدم المحتقن بالغاز والسموم ، واحمت الدماغ والرسوم عن لوح صدره وتولاه صحو عميق . وعندما يخرج الى مدينة الحياة من جديد ، فانه يلتقي بالمرأة الجديدة ، وهي تختلف غاية الاختلاف عن المرأة القديمة التي كانت تروغ كالأفعى وتنفض السم وتتناق لتثير الغيرة القاتلة . هذه المرأة الجديدة ، هي امرأة بتسول ، تحررت من الأفعى التي كانت تتلمظ في نفسها ، وتظهرت من المكر والخديعة

وقد جعل الشاعر ، بتأثير الغبطة ، يتوهم ان النعيم يفيض من نفسه على البشرية .

أما في النهاية ، فأننا نشهد الرواق العتيق يزول ، كما زالت المرأة القديمة التي كانت تحمل الأفعى في نفسها ، وتنشأ بدلاً منه قلعة من رخام ، وقد بنيت من طحين اللحم والعظام في ثورة البعث .

تلك المراحل التي تطورت القصيدة من قلبها . وقد تجسدت الصور والأفكار في تجربة الشاعر من خلال الرموز التي تتحد بها اتحاداً داخلياً . فليس في هذه القصيدة صورة الا وقد تفتقت من قلب الرمز . وقد تتابع هذا الخط الشعري ، حتى توهم لنا ان التجربة الشعرية لا تصفو في قصائد خليل الا فيما تنهمر عليه الرؤى بأحداق الرموز .

ومهما يكن من أمر ، فأنني أود ان أشير الى انني أردت ان أقتصر في هذا المقال على تحليل قصائد « الناي والريح » دون أن أتصدى لها من الوجهة الفنية ، وذلك لأنني أردت أن أمهد للقارئ السبيل الى ولوج تجربة الشاعر بعمق ، لكي يتمكن من أن يصحبه في رحلة تجاربه ، ويحكم عليها بذاته .

قصيدة تسنان

لعبد الرحمن عمار وأمل دنقل
وقصائد أخرى

عندما سيطرت النزعة الجمالية على الشعر العربي مع سعيد عقل وصحبه، شاع فيه ذلك النوع من التعبير الصقيل الذي كان يأنف فيه أصحابه من الألفاظ الثرية المباشرة والمعنى القريب المتناول الذي لا يضمّر أكثر مما يظهر. وعمد هؤلاء إلى نوع من الفنية القائمة على إنباك العبارة وتصفيته من الشوائب الثرية بالابحاز الدقيق في ألفاظ متألفة صقيلة كالجواهر فيما هي تنطوي غالباً، على الفراغ والعقم بذاتها. ولقد اقتضت عنايتهم بالمعنى على تسمية أصوله القديمة، وطمس معالمها والابتكار فيها بالنزوة التعقيد والتوليد، فيما أقامت المعاني على طبائعها القديمة وسنتها المتوازنة المتحدرة من صلب الشعر الجاهلي. واعتزل أولئك مشكلة الوجود، وأشاحوا عن واقع العصر، لا يفعلون به ولا يفعلون فيه، وتغرروا بنوع من الغزل المراهق، المفتون بالمرأة افتنان كبت وجنس، تقدست به في نفوسهم، حيناً وابتذلت ابتذالاً غريزياً دنيئاً حيناً آخر. هؤلاء وحدوا بين المرأة والحياة في الشهوة والحب، بالانفعال العامي الذي لم يتفطنوا فيه إلى الرموز وإلى الدلالات والمواقف الانسانية المتعددة لا يحد بين الانسان والمرأة والطبيعة.

وإذا كان لسعيد عقل ومن إليه فضل في اخراج الشعر وفصله عن أدوات الوضوح الغث والبيّنات والأحداث وحروف التفسير والتعليل وتعزيزه على التثر وقصره على ارسقراطية التجارب والألفاظ، فقد ظل شعرهم يعبث

بطينة المعاني المألوفة بالتأويل والتخريج الخاليين من هموم الانسان الضارب في متاهة نفسه ومتاهة الوجود ، المتخبط بدمه والمتعثر بأشلائه والمهزوم أمام قدره . لقد كان شعرهم شعر التصفية الذهنية . اما الصورة ، فقد تطورت في شعرهم بمثل تلك الفنية . الترفية الصقيلة التي تتعمد التعمية والاداء البعيد المثال ، دون ان تطلع على جديد في النفس وعلاقتها بالأشياء .

ومثل ان قامت النهضة الشعرية المعاصرة تطور الشعر عن الخطائية والجمالية المغوية بذاتها ، اللاهية بصياغة الألفاظ والمعاني ومزاوجتها ، وانبرى فيها تيار جديد يوحد بين الشعر والحياة والمصير اليومي والقومي والانساني ، ويطلع من أعماق الأشياء والمظاهر والمواقف معاناة الانسان المتصارع مع قدره ، المطلع على اصقاع في النفس والحس لم تتيسر لمن دونه من قبيل . فعرف القصيدة المتألفة بوحدة عضوية حيصة ، والصورة المرتسمة كالضوء الطارئ الغريب على ظلمة الأشياء ، والتي يكشف فيها الشاعر العلاقات الغامضة ، المستورة بين طبائع الأشياء وأحوال النفس ، والرمز المتصل بالحقائق الأولية التي تطمسها معالم العقل والحس والمادة في الوجود . لقد ادرك معظم معظم هؤلاء ما كان يتوق اليه دي «نرفال» بما أسماه الهلوسة التي تطل بها أحداق الأشياء الأولى في الوجود ، بكل ما تنطوي عليه من فوضى وتراكم ونشور ، تلك الرؤى الغريبة من عالم الواقع والمفاضة من عالم الروح . أو أنهم أدركوا عالم الحلم الذي يتصل وهمه بالحقيقة اتصالاً أعمق من الواقع الصلب المتكرر الثابت ، أو أنهم شاهدوا ما توهم الآخرون أنهم أبصروه ، كما يقول رامبو ، في تلك الأصقاع النفسية النائية التي لا يشاهدها الا الرائيون Les voyants كما يقول رامبو نفسه . فالشعر بالنسبة الى هؤلاء ليس وليد الصقل والعقل البارد ، الناظر الى الوجود بلا مبالاة وبأحداق جامدة كلية ، بل هو اغتراف من الذات المظلمة الأولى في النفس ، حيث تسقط طينة العالم وتفتح كوى الأشياء وتعاين الحقيقة كروح غريبة متضوعة بخفر وكتمان في أرجاء عالمنا المبدول ، التافه الساقط في دوامة التكرار والرتابة .

وقد كان من البديهي ان يتفاوت مستوى النجاح في تلك التجارب فيما بين
أخذ بتقليد الآخرين وامتضاع تجاربهم ، وبين مترجح بين الابداع والاتباع ،
وبين مبصر في الظلمة ، يعود اليها مسن رحلة النفس ومغامرة التجربة بكنوز
الحقيقة القابعة في أعماق ذلك المحيط الهائل المضطرب في نفسه .

والناظر في واقع الشعر العربي الحديث يقع عسى مثل تلك المستويات
المتباينة في النجاح بين شاعر متعثر بوطأة حملته ، مخذول فيه ، وشاعر يراود
الرؤيا وآخر يتمم ما يطراً له من طواريء الأشياء بهمس خفر لطيف ، فيما
راودت فئة منهم التجربة الصعبة الحاملة صليب الخلق ، مطلة بهم في لحظات
على المنحدر الآخر من الوجود حيث تلخع الحقيقة الطينة المتطينة بها وتخرج عن
قمقم الحواس والعقل ، لتنتلق كالطيف في عالمها الخاص بها .

ولقد تلوت قصيدة « النهوض والسرب المهاجر » لعبد الرحمن عمار ،
وهي قصيدة في خمس مقطوعات تمثل كل منها مرحلة من مراحل التجربة ،
ففي المقطع الأول يستهل بحشد من الصور المركبة التي يتفاوت فيها حدس
الابداع بين صورة مفاضة متخطفة في الرؤيا العابرة ، وصورة متهاكة ،
متقطعة الأوصال ، متراكمة على ذاتها بالكد الذهني والتعمل اللذين تولدا عن
رغبته في البعد عن الابتذال . فهو يصف البطل المغامر الذي يتعرض لتجربته
بالقول :

كأنه سحابة من نار

كأنه منارة الأجيال هزها الزمان فوق سطح الدار

فالتمعت قفار

واختلجت سفائن السكون في النهار

فهانني لما رأيت ثورة الجسد . تنفج في جزائر الرياح ، تنزع الوجد .

فهذا الحشد الصوري يوهم ، حيناً ، بالابتكار والرؤيا ، اذ مال فيه الشاعر عن المعاني الماثورة في البطولة والجرأة وما إليها ، وحاول ان يتفق بصورة جديدة مفاضة عن معاناته الذاتية ورؤياه الخاصة . الا ان الناقد المتبصر ، لا يخدع بخداع الجدة والطرافة في الصور غير المألوفة ، اذ يتبين له ان المظهر تبدل وتعديل ، فيما اقامت الصورة على جوهر الشعر القديم في الخطائية المتمثلة بالغلو الذي يجلب القارئ ، ويوهمه بتعظيم أحجام الأشياء ، وتضخيم هائلتها ، وتأديتها بالانفعال الصاحب والدوي الذي لا يخلف الا الفراغ . وقد بدا هذا التهويل الفاقد المؤدى الانساني بتمثيل البطل بسحابة تشق جوف النار ، وهو تمثيل يروّع القارئ ويصعقه بالخرافة والغرابة ، دون ان يكون له وقع في الرصيد الجدي للمعاناة الانسانية . وقد بدت الخطائية المهولة ، ايضاً ، بالاضافات والنسب التي تولد الغلو الفارغ الحاوي بالاضافات اللفظية كقوله : « كأنه منارة الأجيال هزها الزمان » ، حيث تعاضم المعنى وبلغ غاية الغلو من نسبة المنارة الى الاجيال ، وايراد لفظة الزمان وهي لفظة خطائية ، فاقسدة المدلول ، وان كانت شديدة الحماس والنزوة ، ولا نعلم ان نبصر الصورة قد تداعت وانهارت انهياراً مزريراً بما لحق بها وألمي اليها بالنسبة الواقعية الضئيلة اذ قال : « كأنها منارة الأجيال ، هزها الزمان ، فوق سطح الدار » ، وقد اعترض سطح الدار هنا بما سقته قول الشاعر وسخف تلك الصورة الملحمية الذهنية التي تصبب وتكدى في تأليفها . فسطح الدار ، هنا ، لا يتفق مع الغلو الخارق الذي ألبه في الصورة الاولى ، بحيث بدت الصورة يجملتها صورة بدائية ، فاقدة التأنف والانسجام . ولقد دأب الشاعر على هذا الأسلوب الصوري المتفاوت الاداء ، المنهار من ذروة الخارقة الى أدنى مظاهر الواقعية كما في مثل قوله ، « فها لني ، لما رأيت ثورة الجسد تنفخ في جزائر الرياح .. تخلع الوتد » حيث اختلت النسبة ، وتفاوتت من البون الشاسع بين النفخ في في جزر الرياح « وتخلع الوتد » اذ وردت الاولى في غاية التضخيم والتهويل ، فيما تضاءلت الثانية الى اشد مظاهر الواقع ضآلة وهو الوتد . وقصد تردى

الشاعر ، عبر هذا البيت ، فضلاً عن ذلك ، باللفظة الثرية الواعية التي يقرر فيها معنى الأشياء تقريراً وبحكم عليه حكماً نفسياً واقعياً ينبو عن الأجواء الذاهلة المكددة به . نرى ذلك في لفظة « هالي » التي نزع فيها من التمثيل بالرؤيا الانفعالية المصطنعة الغالبة على شعره ، الى البيان العقلي البارد ، المنبؤ في الشعر . وبخلاف ذلك كله ، نقع في الصورة التالية : « واختلجت سفائن السكون في النهار » على شيء من الخدس المتسآلف الذي يتلمس للتجارب النفسية مؤدى عميقاً لما مسن اكتشافه الروابط البعيدة النائية بين النفس وما يظالمها في عالم الخس . ونقع في هذا المقطع ، أيضاً ، على حوار بين الشاعر والبطل وهو حوار شعري ، عفّ فيه عن السرد بالحادثة وما إليها ، الا انه عاد في نهايته الى التردّي بذلك الايجاء اللفظي الذي يفيد الشاعر من تكرار الألفاظ بذاتها تكراراً يفصح عجزه عن الخلق : « وغاص في الغبار ، وسار سار سار ، وطار طار طار » — وهذا الحشد من الأفعال لا يؤدي ادائه ولا يفضي بالشاعر الى غايته من القول ، لأن الألفاظ بقيت فيه على طبيعتها التقريرية ، مؤثرة بالغلو الشكلي الواهي الضعيف المدلول .

ذاك كان المقطع الأول الذي خصه بالبطل ، وهو الوجه الايجابي الذي يعانق الطموح ، ويهزأ بالمخاطر ويأنف من الاستقرار ، أما في المقطع الثاني ، فيطل علينا وجه الوالدة ، وهي ترمز هنا الى عاطفة المحبة الداجنة التي تحرص على السلامة والاستقرار وتجزع أشد الجزع من المغامرة . فالابن يمثل الطموح والرغبة بالكفاح ، والوالدة تعني بسلامته وكيفما تيسرت لها . الا ان صورة الوالدة تبقى مموهة في هذا المقطع ، اذ يلمح اليها بالمامة عابرة ، ثم يميل الى تمثيل طموح ذلك الفتى وصحبه بما لا يخرج عن الشائع والمألوف في تقليد هذا المعنى ، وان كان الشاعر خاصاً ، مكثوداً ، لا يخلو من العمل والافتعال والتهويل ، وهي أمور تطفئ على معظم أجزاء القصيدة ، فهو يقول :

يا أمة لا تجزعي ، ألت تعرفينهم — أوديس والرفاق

الراحلين ، والنسيم ضمة اشتياق ، عبر هدير الموج في بحار
مطموسة الأعماق والقرار ، يوجهون في الدجى مراكب الأخطار
صوب الجزائر البعيدة المدى - المجهولة الحدود
ومن عيونهم تظل صورة الوضوح والنهار
تعكس في طياتها الآمال والأهداف
واه يا أهداف ... يا عصية الوصول .

وقد نستطيع أن ندعو هذه الصورة بالصورة التفسيرية ، المتطولة بالجزئيات
والنعوت والظروف والعواطف والاضافات ، بحيث تنهالك العبارة وتفقد
الصورة قدرتها على الإيحاء ، وتسوق القارئ الى التضجر من الاسهاب الذي
يتم عن عجز في ابتداع الصورة الموحية النافذة القاطبة والتي طالعتنا ، حيناً ،
في قوله : « واختلجت سفائن السكون في النهار » . وتطغى على هذا المقطع
جميعاً ، نزعة التقصد والتفكير المدرك لذاته بحيث تبدو الصورة ذريعة واهية
للفكرة الواعية التي يتمثلها الشاعر بهدوء في ذهنه . فهو يريد أن يقول أن
أوديس وصحبه يواجهون الأخطار ، في سبيل تحقيق الأهداف التي تحفزهم
وتدفعهم يهزأون من المخاوف في مواجهة المجهول . وقد كسا الفكرة الأولى ،
فكرة المرأة بحلل الصور في النسيم والموج والبحار والقرار والدجى والأخطار
والجزائر البعيدة المجهولة الأطراف . ثم مال الى تعليل ذلك تعليلاً نائياً ذهنياً
تجريبياً بالأهداف الواضحة العسية الادراك . وذكر الأهداف بلفظها العادي
المباشر ، يفضح النزعة التفسيرية التعليلية الواعية ، كان الشاعر ينظم أفكاراً
يعرفها ويموهها بالصور والتأويل . والشاعر المبدع لا يدع الأفكار التفسيرية
تطغى على شعره ، وتطفو على ذهنه ، مانعة إياه من مشاهدة الأشياء في تخوم
الروح والرؤيا . كما ان العبارة في قوله : « يا عصية الوصول » لا تؤدي ادائها
لأن لفظة « الوصول » لا تحيط بالمعنى في ذاتها ، بل بحرف جر يلحق بها ،

كالكول : « الوصول إليها » أو بلفظة أخرى كالادراك وما إليها مما لا يعيا عنه الشاعر الخالق .

وتمضي القصيدة في اتجاهها التعليلي الاستدراكي ، اذ يعزي الشاعر فيها البطل وصحبه عن الأخطار بعيد النجاح ، ثم ينهار الى الوعظية الخلقية المباشرة في قوله :

ليس مثل التراب ينبت السنبا ويحصد النضار ويحمل النجوم والأقمار
فهذا القول لا يتصل بالشعر الخالق الذي لا يسبغ الأحكام الخلقية ولا يعنى بها وان كانت تجربته العامة تنطوي عليها وتقف موقفاً منها . ولعل هذه الآفة تصحب معظم الآثار الالتزامية في الشعر ، اذ يعمد الشاعر الى التقييم والتعليم ، ساقطاً من الجو الشعري الذي يعاني فيه الأشياء الى التفكير بها والحكم عليها . وفي المقطع الثالث تطالعنا صورة الوالدة ، من جديد ، أشد وضوحاً وتألقاً . هي والدة العربية المعروفة ، والدة الحسرة والهموم واللوعة ، والدة الخوف على اولادها ، التي تحن اليهم وتبكي لهم وتسأل عنهم تساؤلاً واجفاً مريراً :

« ابني الوحيد غاب ،

يا أرضنا داريه

ابني الوحيد غاب ،

يا ليتني بمهجتي أفديه .

أو قوله :

— يا أمه تريثي ما طوّل الغياب

— من أنت لا أراك

— أنا الدليل والرسول

أنا الندى والغيث والسحاب

ماذا تريد يا سحاب .. يا ندى
أشفتك هناك

خذني اذن اليه - دلي عليه
لكي أبوس ... آه ... مقتلته

الا ان الشاعر يتردى في بعض هذا المقطع بالتأؤب والتطاول في العبارة والصورة ، مسرفاً بالاضافات والألفاظ التجريدية الباهتة كقوله :
« يا أمه ، من مقتلتيها فجرت أصابع الأمس على ثرى الطلول ، توهج ،
الفؤاد والدموع »

فهو يضيف الأصابع للأمس ويلحقها بحرف جر ، ثم يضيف الثرى الى الطلول والتوهج الى الفؤاد ويردف بالعطف ، دون أن يشد أسر العبارة بعمق الرؤيا التي تخفف من وطأة الوصفية والسردية . والأشطر السابقة باهتة الدلالة ، متهاكة ، تعذرت على الشاعر فيها قدرة التجسيد . ويفتقد الشاعر سياق الصورة الحية ، ويؤلف صورة بشتات من الأفكار والنسب والتأويل والتعاليل والتجريدات ، خابطاً فيها ، خالطاً حابلها بتابلها اختلاط العياء والتناثر وانطفاء الرؤيا الشعرية :

وابتدأت أجنحة الشموع

من نغم الحنين ، في تشابك الضلوع

تذيب ذاتها ، فيحرق انطفاؤها البطيء رقعة النخيل .

وفي المقطع الرابع يعقد الشاعر التجربة ويكف فيها عن التأوهات والأوصاف الرثائية النواحة ، والمعاني التهويلية والصور الحلزونية المطاطة ، الفاقدة الشكل والاداء ، ويعرض لأحوال من أحوال الكفاح ، ناظراً في واقع العصر ، معانياً لأزمة العنف والسلم فيه ، رامزاً الى الأول بالرمح والى الثاني بالزيتون الذي يبرى ، فيستحيل الى رمح للبطش والقتل ، ثم يكرر الرمز الى الأول

بالنار وما يصحبها من حريق ، وما تخلفه من قحط ودمار ، والى الثاني بالعين
التي تنبت الخصب والأرزاق . وكما استحالت الزيتونة الى رماح متوحشة ،
فان العين تغور كذلك في كهف الوحش المتلمظ المتشوي بنشوة الدم :

أبروا سارية الزيتون*
أبروها كالرمح المسنون*
غذوها بلهيب الجمر ..
لا تطفئها الا العين الدوارة
غذوها : فالعين الواحدة الثرثرة
العين. تغور ، تتناثر في الكهف شظايا
والوحش المخمور ، بلا وعي ، يرغي ويدور ..

وفي هذا المقطع حديث عن الصخرة التي « تقفل باب الكهف » والسبي
« تجرح قلب القديس » . كما يقول الشاعر ، والصخرة الجاثمة على كهف
الوجود ، هي اشارة الى اليأس من الخلاص والتحرر من الفساد ، ونزعسة
القوة والبطش والاستبداد والعبودية وما اليها ، وهي التي تكاد أن تجعل المرء
يلحد بحكمة الله في خلقه : « جرح في قلب القديس » . الا ان الأمل في نفس
الشاعر يبدو أقوى من اليأس ، فيدعو صاحبه الى الصبر والاحتمال والتزيي
بشوب الحملان ، اذ لا بد لهم من الخلاص ومن مطالعة فجر الحرية الجميل :

ألقوا الهمَّ عن الأكتاف*
وانحفوا أجسادكم بجلد خراف*
فغداً نخرج في ثوب السر
ونطوف الأرض ، ونجني أحداق الفجر ،

ولعل هذه الأبيات هي أجمل أبيات القصيدة اذ وفق الشاعر الى الصورة

الايحائية المتأطبة ، المتحررة من الاضافات والتأليف الذهنية المجموعة على التنافر اللاعضوي .

وفي المقطع الأخير تنقش الأزمة ، بعد ان تدغم ، اذ يقول الشاعر انه بعد ان مرت السنون العديدة والتحمت الشعوب فيما بينها ، اسقطت قوافلها الحدود الزائفة بالثورة التي خلفت اثرها الموتى ، معانقة فجر الحرية بعودة أوديس كالطائر ، منتظراً ، وقد امتطى الشاعر لهذه المعاني الصور المفتعلة ، هرباً من الابتذال ، مسرفاً في التوسل بالملامح الانسانية ، على غرار أصحاب البديع من قبل كقولهم : « فاسترسل التداخل ، وارتشفت قوافل ، تصلب الجدران والدوائر » .

وانما اذ نوجز القول في تلك القصيدة نخلص الى المبادئ التالية :

— ان الصورة الشعرية كيان عضوي حي تتولد بالحدس النافذ الى روح الأشياء لتستطلع ضميرها ، وانها لا تقوم على حشد الاضافات والتأويل والاستطراد ومزج الألفاظ الحسية بالألفاظ الذهنية التجريدية ، كما انها اذ تتناول بالايضاح ، تتفكك أوصالها وتفقد ايحائيتها .

— ان الموقف الذهني الواعي اذ يصحب الشاعر في تجربته يضفي على الصور صفة الافتعال والبديع ، فتغدو كذريعة خارجية واهية لنأدية أفكار معدة سابقاً في الذهن ، كما انها تطغى على القصيدة بالنزعة التعليلية التفسيرية ، مما يفقدها الدهول ويمنعها من تلمس الحقائق العميقة النائية .

— ان الموقف الفكري او الاخلاقي او الوطني ، اذا لم يستبطن في ضمير النفس والتجربة ، يميل بالقصيدة الى الوعظية والاحكام الأخلاقية والتقارير الفكرية .

— وفيما يختص بهذه القصيدة ذاتها ، فانها أتت كمجموعة من الصور المتطاولة المنهارة بذاتها ، الا اقلها ، ومن الأفكار الطارئة والاحكام الواعية ،

مع قليل أو كثير من التهاويل الخطابية المتضخمة بالغلو ، مما أفقدها المسوغ الفني ، فأخذت من الشعر القديم مواقفه الانفعالية الحماسية المختلة النسب ، الفاقدة النمو العضوي ، ومن الحديث نزعته الصورية والتزامه لقضايا العصر ، دون ان يوفق صاحبها فيها بالنهوض الى مستوى التجربة المعاصرة المحكمة الاداء ، المالكة لزمان نفسها ، المظلة على غيب الأشياء بالرؤيا والذهول .

والقصيدة الثانية التي نتعرض لها هي قصيدة « حديث خاص مع أبي موسى الأشعري لأمل دنقل من القاهرة . وتقع هذه القصيدة في أربع مقطوعات ، تتناثر ، ظاهراً ، وتتألف ضمناً في تجربة واحدة مرتبطة بضمير العصر والواقع . يستهل الشاعر في المقطع الأول بالقول :

إطار سيارته ملوث بالدم

سار ولم يهتم

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليومية

وحين أقبل الرجال من بعيد

مزقت هذا الرقم المكتوب في جريدة مطوية

وسرت عنهم ما فتحت الفم .. »

ومنذ هذا المطلع ندرك انه يقف موقفاً من قضايا عصره وانه ينعي عليه قساوته وأنانيته . فهو عصر فاقد الضمير ، لا يأنف فيه الانسان من الجريمة ما دامت مستورة ، لا يؤخذ بها ، ولا يعاقب عليها ، كما ان الآخرين يسهمون معه في اخفاء جريمته بالصمت واللامبالاة بمصائر الناس ، حرصاً على السلامة ، او امتناعاً عن الاهتمام بكل ما لا يلقون فيه خيراً مباشراً لأنفسهم .

فهذا السائق غني بنجاته ، كما ان الشاهد اعتصم بالصمت فكأن الناس

يعدون في هذا العصر واطارات مصائرهم وحياتهم ملطخة بدماء الأبرياء ،
يسحلونهم بعجلتهم المهووسة السريعة ، الفاقدة الصواب ، كما ان من دولهم
من الآخرين يسرون في الحياة وهم مشاهدون صامتون للمنكر ، يقبلون به
ولا يفضحونه ولا يثورون عليه .

واذا كان الشاعر قد توسل في هذا المقطع الوقائع الجزئية ، فان التجربة
التي تنطوي عليها هي تجربة عامة ، بحيث تغدو الطريق طريق الحياة والمصير
والسائق المهوول الى غايته على جثث الضحايا يغدو رمزاً للطامعين في الحياة ،
لأهل الاستعمار الملطخة عجالات مراكبهم بدماء الشعوب ، او قد يكون
الصهاينة الدائبين الى تحقيق اطماعهم ، يقربون لها القرابين البشرية من شعب
مخلول ، تلقى جثث أبنائه على قارعة الطريق ، فتطمس معالمها الصحف ويقف
العالم كشاهد صامت لهذه الجريمة المنكرة . وهكذا فان الشاعر ينفذ من الواقع
اليومي ، الجزئي ، العارض ، الى الواقع الانساني العام الدائم ، واقع الانسان
الذي لا يحفل الا بخلاصه وبأدراكه لمطامعه وان مشى فيها على الدماء والأشلاء.

ومعظم أحداث هذا المقطع هي رموز واقعية ، اذ استنبطها القارئ تطلعه
على ضمير الشاعر ونواياه ، فالصحيفة تشير الى ان الصحافة تسهم في اخفاء
معالم الجريمة بصمتها عنها وتمويهها لقضيتها . وحسب ، بعد ان افتقد القيم
والمحبة التي لا تميز فيها بين مصير الفرد واي فرد آخر ، كأنهما ذات واحدة.

ومن الناحية الفنية ، فان الشاعر تنكب عن الصور وعمد الى الاحداث
اليومية الخفيرة ، يستطلع منها الدلالات التي تنطوي عليها والتي لا يتفطن اليها
الانسان في زحمة حياته وفي الفته لها وانشغاله عنها ببؤسه الخاص به . وذلك
كله يطلعنا على ان كل شيء في الوجود مهما كان عارضاً وجزئياً وعابراً ،
يغدو مادة للشعر ، اذا وفق الشاعر الى استطلاعها والنفاذ فيه والخلوص منه
الى الارتباطات الخفية التي تربطه بالمصير العام ، وهكذا فان التجربة الشعرية
قد تنطلق من الاطار الجزئي ، ولكنها لا تبلغ غايتها وتكاملها ، الا اذا نمت

بذاتها وغدت صنواً للتجربة الانسانية العامة . وهذا ما يجعلنا ، ابدأ نقول ان الوجدانية الضيقة هي صنو للواقعية الفلدة ، المتعمية ، الفاقدة البصيرة التي تشاهد الأشياء ولا تستطلعها ولا تفك رموزها .

وبعد ، فما هي العلاقة بين هذا المشهد بأبي موسى الأشعري ؟ قد يبدو انه لا علاقة ظاهرة بينهما ، الا ان التمعن في مدلول الاحداث يسوقنا الى الاعتقاد بان الشاعر حاول ان يربط قضية الظلم والضعف والجبن في الشهادة بمبدأ عام في الوجود وان يوحد بين مصير الانسان في عصرنا وما دونه مستعصور . ويصعد الشاعر هذه المشكلة في المقطع الثاني بقوله على لسان أبي موسى :

« حاربت في حربهما
ولما رأيت كلاً منهنّما متهما
خلعت كلاً منهنّما
كي يسترد المؤمنون الرأي والبيعة »
لكنهم لم يدركوا الخدعة !

ولقد حاول الشاعر ، هنا ، ان يعثر على وجه آخر للمشكلة ، على وجهها السياسي ، اذ حاول أبو موسى ، في سعيه الى الخير ، ان يعيد الانسان الى حريته ، الى المبادرة بمبادرته ورؤية الحق برؤيته الخاصة ، الا ان الشعب أقام على عبوديته لزعمائه ، يبصر ببصرهم ويفكر بتفكيرهم ، فكأن الشعب تحول الى شاهد غبي ، يقتفي أثر سواه ، يوحد بين الفرد والعقيدة ، ولا يجد سبيلاً الى التمييز بينهما . وكان الشاعر أراد في هذا المقطع ان ينمى على الشعوب جهلها وانسياقها الأعمى اثر الزعماء الذين يغترون بها الى الظلم والباطل . ولقد توسل لذلك حادثة من التاريخ ، كما توسل في المقطع الأول أحداثاً من واقع عصرنا ليبين وحدة الانسان واقامته على طبائع العبودية والانقياد والطاعة العمياء التي لا يحفل فيها بمصير العدل ولا يدافع عن الضحية كذلك الشاهد الذي اكتفى من الأمر كله بأن يغطي وجه الضحية بالصحيفة .

وفي المقطع الثالث يؤدي لنا مشهداً آخر ، متبايناً في ظاهره عن المشهدين الأولين ، متفقاً معهما في جوهره بالدلالة على نزوع الانسان الى تحقيق غايته ، غير آبه بما يبذل في سبيلها من خدعة ونفاق :

حين دلفت داخل المقهى — جردني النادل من ثيابي

جردته بنظرة ارتياب — بادلته الكرها

لكنني ناولته القرش .. فزين الوجها

ببسمه كلبية بلها ..

ثم رسمت وجهه الحديد فوق علبة الثقاب

فمن يكون النادل بالنسبة الى الشخصين السابقين ؟ ان يمثلهما معاً ، السائق والشاهد ، هو لم يحفل بالدالف عليه ولم يكرمه ويؤدّ له مراسم الرضا والاحترام ، الا بعد ان نقده مالا . فهذا النادل أيضاً ، لا يعنى الا بتحصيل المال ، كما ان السائق لم يعن بمن صرعه على قارعة الطريق ، مقتصرأ على العناية بأمر خلاصه وتأمين خيره الخاص به وان كان ثمنه حياة الآخرين . وهو الشاهد أيضاً ، في لامبالاته وحرصه على العافية وان كانت مصلحة النادل قد تمثلت بالمال ، فبدت اكثر صراحة من مصلحة السائق والشاهد ، معاً . وهكذا فان الشاعر في تأمله بظاهر الأشياء يخلص الى اكتشاف الوحدة العميقة التي تؤلف بينها ، بالرغم من تنافوت المظاهر وتبديل الأشخاص والأحداث والزمن . انه ينظر الى الانسان ويحاول ان يجمع حقيقته من شتات الحقائق المجزأة ، المنقسمة والمكتومة في الوجود .

وفي القسم الثاني من القصيدة يشير الى وجه آخر من وجوه العبودية التي تسيطر على الشعب ، فضلاً عن عبودية العقيدة والزعامة ، تلك عبودية التقاليد التي رمز اليها ببيكاء الشعب لموت عروس النيل وصلاته لها ، مزدحمين بالزوارق ، حتى اذا عادوا مما كانوا فيسه ، انطلقوا بهزجون ويأكلون

ويسكرون ، أغبياء في أفراحهم وأفراحهم ، يقبلون على أحدها ويميلون الى الآخر بالغريزة والتقليد الأبلهين . فبينما تراهم يبكون ويعولون ، اذ هم يضحكون ويطربون ، حتى موتهم هو موت أبله ، يغدون فيه طعاماً للأسماك ، يموتون فقراً وبؤساً وبالصدفة ، ولا يعرفون معنى الموت الكبير :

رأيتهم ينحدرون في طريق النهر ، لكسي يشاهدوا عروس النيل — عند الموت

في جلوتها الأخيرة ، وانخرطوا في الصلوات والبهاء
وجئت بعد أن تلاشت الفقايع وعادت الزوارق الصغيرة
رأيتهم في حلقات البيع والشراء ، يقايضون الحزن بالشواء !
تقول لي الأسماك ، تقول لي عيونها الميتة القريرة
ان طعامها الأخير ، كان لحماً بشرياً ، قبل أن تجرفها الشباك
يقول لي الماء الحبيس في زجاج الدورق اللماع
ان كلينا يتبادلان .. الابتلاع
تقول لي تحنيطه التمساح فوق المنزل المقابل :
ان عظام طفلة .. كانت فراش نومه في القاع

ذاك كله دليل على تفاهة الشعب وعقم مصيره وسيره فيه بالبؤس من الجهل والانقياد والعبودية .

الا ان الشاعر يقع في هذا المقطع بالأحكام الذهنية التي تظهره لنا متفكراً ، أكثر منه معانياً كمثل قوله : « رأيتهم في حلقات البيع والشراء .. يقايضون الحزن بالشواء » . أو قوله : « ان كلينا يتبادلان الابتلاع » حيث بدت المقايضة والمبادلة كأداة ذهنية واعية للحكم على تصرف الآخرين حكماً انسانياً أو أخلاقياً لا تسبغه التجربة الشعرية . وقد استحال الشاعر بذلك الى واعظ بوعظ مباشر مسف ، فيما كان يعظ في المقطع الأول بالمشهد الأصم المنطوي على

نواياه ودلالاته. فالشعر الصافي يأنف من الوعظ والتقييم اذ انهما مظهران من مظاهر السقوط تحت وطأة المعارف الذهنية والمواقف الانسانية الشائعة المبتذلة . فالأحكام الوعظية ، أقومية أم أخلاقية ، هي أداة من أدوات النثر ، اذ ان الموقف الشعري يستبطن في الرؤيا التي يتمثل بها الشاعر الأشياء .

وفضلاً عن ذلك كله فان العبارة الشعرية متهاكة ، عيبة في هذا المقطع ، تدنو من الصياغة النثرية العامة . واذا كان الشعر المعاصر لا يأنف من الحوار العامي وبعض الألفاظ العامة ، فذلك للاستفادة من طبائعها الفولكلورية وما يواكبها من ظلال ايجائية لا تيسر لما دونها من الألفاظ . ولكنه يأنف أشد الأنفة من العبارة المتهلة ، المنساقة انسياقاً تقريرياً بفقد الشاعر القدرة على النفاذ والرؤيا .

الا انه ، مع هذا ، أقام على تطوير تجربته الواحدة ، جامعاً لها المشاهد المتعددة التي يتبدى عنصرها الواحد . فالشعب الذي انقاد انقياداً اعمى لزعمائه في ضلالتهم وباطلهم ، هو ذاته ينقاد الى ضلالات التقاليد ، غيباً فيما يعاينه من بؤس ، وبائساً فيما يطرب له من افراح . وعبر هذا السياق تم الوحدة النفسية في أقسام القصيدة ، جميعها ، نازعة بذلك الى التكامل والشمول .

وبعد ان شاهد الشاعر مظاهر العبوديات المتباينة في الأفراد والجماعات ، تنزع به القصيدة الى مرحلة أخرى ، مرحلة التطهر من أدران الآخرين ومن عاداتهم وتقاليدهم وما ختموا به من خواتم العبودية وما وشموا به من شامات الغباء :

« خلعت خاتمي وسيدي
فهل ترى أحصي لك الشامات في يدي
لتعرفيني حين تقبلين في غدي
وتغسلين جسدي
من رغوات الزبد »

وهذا الصوت هو صوت أبي موسى ، اي الشاعر ، محاولاً ان يخاطب عن
ذاته رق الأسياذ وعبودية الآخرين ، مغتسلاً من الزبد العالق على جسده عندما
انساق اثر الناس في تيار حياتهم الغافلة .

وهنا تشرق الرؤيا في نفس الشاعر ، فيكف عن نقل الاحداث الواقعية
الى الرموز العميقة الغائرة في الوجدان والتي لا تطالعنا في جزئيات العسالم
الواقعي ، بل يتحدث بتماسك ونمو وحيوية في مقارنات العالم الداخلي كصور
يبصرها النائم في حلمه او كحقائق أعمق وأثبت من الحقائق الخارجية المبذولة :

في ليلة الوفاء ..

رأيتها فيما يرى النائم ، مهرة كسلى

يسرجها الخوذي في مركبة الكراء

يهوي عليها بالسياط ، وهي لا تشكو ولا تسير

وعندما ثرت وأغلظت لها القولا

دارت برأسها .. دارت بعينها الجميلتين

رأيت في العينين زهرتين

تنتظران قبلة .. من نخلة هيض جناحها ، فلم تعد تطير

رأيتها — فيما يرى النائم — طفلة حبلى

رأيتها ظلاً

وفي الصباح ، حيناً شاهدتها مشدودة الى الشراع

ابتسمت ولوحت لي بالذراع

لكنني عثرت في سيري

رأيتني .. غيري

وعندما نهضت ألقىت عليها نظرة الوداع*
كأنني لم أرها قبلاً
فأطرقت خجلاً
ولم تقل أني رأيتها ليلاً.

ففي هذا المقطع يتسامى الشاعر عن الأعراض والجزئيات ويدرك تلك الأصقاع التي أشرنا إليها حيث تبدو له حقائق الأشياء كالأطياف النائية ، في عالمها الأول ، وتلك هي وظيفة الخلق في الشعر ، حيث تتعفى مظاهر الفكر المتفكر ، الواعي ، وحيث تسقط حدود العالم الحسي والتقريب والادراك والتشبيه وحتى الاستعارة ، فلا يعسود يفهم المعاني والحقائق بل يبصرها في أشكال مستفادة من الواقع الحسي وان كانت غريبة عنه ، لا توجد فيه بذاتها. فالمهرة الكسلى التي تزجى وتزجر ولا تريم ، واستحالة عينيها الى زهرتين وتحولها الى طفلة حبلى والى امرأة مشدودة الى الشراع ، ان ذلك كله لا يعدو ان يكون ملمحاً من ملامح الرؤيا الداخلية التي تمثلت له بها الأشياء ، بعد ان تشققت طينة الحس والواقع والفهم العقلي المقنن في حدود المنطق . والسوية الشعرية لا تقتضي هذا الصفاء والانجذاب كزري من أزياء التعبير ، أو كقيد من قيود الصعوبة الخارجية ، بل لأنه السبيل الوحيد للاتصال بالحقائق ذاتها ، دون مقارنة أو تشبيه أو تحديد يحنطها ويسقطها الى شلو تافه فاقد الدلالة . فالشاعر نفذ هنا وعبر جدار الأشياء ومجازها وخلص الى الروح حيث تتحول مظاهر عالمنا العقيم الأعمى الى مظاهر أخرى أكثر شفافية وتماثلاً مع الحقيقة الكاملة غير المقيدة او الساقطة . ولقد اتحد هذا المقطع بوحدة عضوية وتألفت صورته ومدلولاته بنسب حية ، فلم تتباطأ الصور وتتطاوَل بالاضافات والنعوت والظروف والنسب النائية بين الألفاظ التجريدية والألفاظ الواقعية كما هو مألوف في الساقط المضطرب من الشعر الحديث ، بل ان الصورة نفذت الى

مدلولها بذاتها وبتعبيرها القاطب . والمهم في ذلك كله ، ان الأبيات والأشطر جميعها هي مراحل في تطور الرؤيا ، تنمو نمواً من قلبها وتتطور تطوراً عضوياً بها ، ويكاد الشاعر يخلص منها ، حتى نشعر أننا أمام أثر فني متكامل في غايته ونهاية مطافه .

وبعد ، ماذا أراد الشاعر أن يقول في ذلك المقطع ، وما هي علاقته بالتجربة العامة التي تنتظم القصيدة ؟

قدمنا فيما سبق ، ان الشاعر ولج في هذا المقطع الى استطلاع الحقيقة والخلاص ، نازعاً الى التطهر مما نقم عليه وأخزي به في واقع الانسان الذي يعاصره او الذي تولى في ماضي العصور . فتجربته هنا هي تجربة الانسان مع الحقيقة والحرية الفعليين ، يراءيان له في رؤاه ويخلد بهما في واقعه ، يعانقهما ويعايشهما بالحلم والوجد وينفق ليله معهما ، حتى اذا أطل عليه صباح الواقع القاسي المتحجر فأنهما يبارحانه ويخلفانه في وحشة وخواء .

ومما لا شك فيه ان الرؤيا الشعرية الصافية تعسر على الفهم والاحاطة الشاملة . ومهما أدبت للقارئ منها ، فأنك لا تزال تشعر انك أدبت منها أقلها ، والسوية في ذلك ان تعانقها ، ان تطوف فيها بما طاف فيه الشاعر . ان تكون واياها وتتحد فيها بالذوق والحدس والمعاناة او تفوتك روحها . ومع هذا نقول اننا نقع في هذا المقطع على رموز تطلعننا على عمق اتصال الشاعر واحساسه بروح المظاهر الشعرية ، فكأنه درسها دراسة تأملية شعورية ، فتفطن الى ما قد تنطوي عليه من دلالات عميقة في النفس وان كانت الدراسة العقلية تأبأها وتأنف منها ، ولا تقرها . فهناك المهرة الكسلى ، كرمز للبكارة الاولى والأنثى في فتونها وبراعتها ، الا انها مهرة بائسة تساق وتزجر وتشد الى عربة الكراء ، يمتطي عربتها الآخرون ويقودونها الى غاياتهم ومآربهم . فهي مهرة مقهورة على أمرها ، يتعسف بها الخوذي ويلهبها بسياطه الفاجرة العاتية . وهنا يجتمع

الواقع والمثال في رؤيا الشاعر ، حرية الشعب وعبوديته التي يزجي ويزجر فيها ويجر عربة العبودية لمستغلييه وأسياده ، لذلك بدت تلك المهرة كسلى ، تضرب « فلا تشكرو ولا تسير » كأنها أصيبت بالحمول والانحطاط . والشاعر في توقه الى المثال يثور ويلفظ القول ، معبراً عن سخطه وتقمته لذل شعبه وعبوديته ، الا ان المهرة تنظر اليه ، وقد تفتحت في عينيها زهرتا الجمال اللتان تتوقان الى نحلة تخصبهما ، فيما بدت النحلة مهیضة الجناحين ، لا تقوى على الطيران . فكأن النحلة هنا رمز الى تسوق الشعب لقائد يحرره ورغبته في الخلاص ، دون ان يكون له مسعف يجبره . وتتوالى الصور عبر الرؤيا ، فيبصرها طفلة حبلى ، توشك ان تضع مولودها وتحقق وجودها ، بالرغم من فتوتها ، الا ان تلك الرؤيا تشرع بالانقشاع والزوال ، فيما يزول الليل الذي تطيب له فيه الاحلام ويحقق فيه الانسان ما يتمناه بوهم يتوهمه . واذ أطل الصباح ، وهو صباح الوعي والامتناع عن الحلم والوهم ومواجهة الحقيقة ، تتولى عنه تلك الرؤيا ويعود الى الانسياق في تيار الناس والحياة اليومية التافهة ، يحتمي سجاثره كأداة للخدر والوهم واللامعنى . وقد أنصح عن ذلك بوضوح في قوله :

لكنني عثرت في سيري
رأيتني .. غيري

ويستهل القسم الثالث برؤيا يمثل فيها القحط والجوع كنتيجة للجهل والعبودية ، حيث تحترق السنابل والضروع « ويتزاحم الأطفال في « لصق الثرى وتتساقط الأقراط من آذان عذروات مصر وتطهو الأم طفلها » . وهذا المقطع يترجح فيه الشاعر بين الدلالات اللطيفة الخفرة والأحداث التي لا تخلو من التهويل والغلو . وفي مقطع آخر من هذا القسم يبدو الشاعر ، وقد انسلم لقدر الأشياء ، شاعراً بخذلان الكلمة وضعفها أمام جبروت المتجبرين . ونقع على مقطع آخر من الشعر الصوري المتألف الجميل في قوله :

عيناك لحظتنا شروق*
أرشف قهوتي الصباحية من بينهما المحروق*
واقراً الطالع .. وفي سكون المغرب الوادع
عيناك يا حبيبتي شجرتا برقوق*
تجلس في ظلهما الشمس وترقو ثوبها المفتوق*
عن فخلها الناصع .

وهذا المقطع هو مقطع من النجوى لحبيبتة في غزل ظاهر . ابداع عميق ،
وجوهره حنين وتبتل الى الحرية وتوق الى معانقتها . لكنه يشعر انها راحلة لا
تدركها الجموع التي تبقى على جهلها وتناحرها وفقرها .

وبعد ، فهذه قصيدة من الشعر المعاصر التي تنمو الى نهايتها نمواً عقوبياً حياً ،
عبر رموز تتفق بها فيما وراء الظاهر والمبدول والمرتل ، وانا لنشعر ان الشرح
يظل دونها ، ككل شعر أصيل .

أما سائر قصائد العدد ، فتترجح بين مستويات متفاوتة من النجاح فهناك
قصيدة خلدون الصبيحي « القضية » وهي قصيدة عذبة الايقاع ، جميلة
المضمون ، لا تخلو من الملح الابحاثية والنزعة الانسانية الشهمة الشريفة . واذ
كانت لا تنطوي على اتساع القصيدة السابقة وتعدد مراحلها وانجرافها في
الرموز ، فانها اشبه بمغناة انسانية حميدة او نوع من الحوار بين الشاعر ونفسه
في موقفه من القتال للعودة .

أما قصيدة « الشيخوخة والحب » لمحمد ابراهيم أبو سنة ، فقد استهلها
الشاعر بنوع من الصور المتفككة المتناقلة بين الألفاظ الحسية والتجريدية
والاضافات والشروح ، نازعاً فيها من حاسة الى حاسة ، ناسباً الى الأشياء
ما لا ينتسب اليها بنوع الخلدقة البديعة التي عادت تغطي على الشعر الحديث
في نسبة الحسي الى النفسي والنفسي الى الحسي بالافتعال والتعمل :

ما الذي ينبت في سهل الدموع
في العيون الضارعة — بين أوراق الغيوب
هذه هي الزهرة في الصمت الكئيب
مثل جمر الحشرات ، تحرق الليل وتفتت النهار
تلدز الاحزان في جنل الغناء
فاذا الاغصان آلاف الجثث
كفنتها في ملاءات النواح
هذه الريح السموم
انها تنبت في القاع السحيق
في الشباب الاحمر المتساب في نهر الضحك ..

ومع أن المقطع الأخير أشد تماسكاً عضوياً ، فإن القصيدة متهاكة البناء ،
فاقطة النمو العضوي ، تجتمع فيها المعاني بالفاظ غير مؤتلفة في سياق لا بداية
ولا نهاية له .

أما قصيدة « البشارة » لأحمد دحبور فهي أغنية للفدائيين ، ألف فيها بين
الواقع والاسطورة بتأليف خفر وان كان لا يخلو من الذهنية في بعض خطراته .
وهي قصيدة حماسية بمجملها ، لا تقع فيها على الايغال الذي وقعنا عليه في
قصيدة أمل دنقل من منزع للدراسة النفسية المتعمقة . ومع ذلك فهي قريبة الى
النفس ، مثيرة لأشجانها وحميتها ، معاً .

وفي هذا العدد قصيدة « كلیم الله أيوب » لمجاهد مجاهد — وهي قصيدة
حرية بدراسة واقية يمنعني عنها ضيق المجال واستطالة هذا البحث . الا انني
أشير هنا الى ان الشاعر وفق فيها في بعض الفلذات الشعرية شبه الصافية وان
كانت قد تخللتها بعض الألفاظ غير الأليفة في العبارة . وأرجو أن يتسنى لي أن
أدرس إحدى قصائد هذا الشاعر في أبحاث قادمة . أما قصيدة الياس لحود ،

فيغلب عليها طابع السرعة وان كان صاحبها قد وفق فيها الى بعض الابعاءات الشعرية العذبة .

وختاماً لذلك كله نقول ان الشعر المعاصر يحفل بتجارب عديدة لشعراء يأخذون مهمتهم بالعنت والجد ويتوقون الى مستويات فنية لم يدركها من اليهم أو من تقدمهم . الا ان تلك التجارب وان أطلت على مشارف الرؤى الشعرية الصافية في بعض فلماتها ومقاطعها ، فإنها ما زالت تقصر عن ادراك غاية الشعر النهائية التي تقتضي تحرراً من الصور التركيبية المجموعة الى بعضها بالكسد والتأويل والتخريج دون لحمة نفسية او ادراك نافذ قاطب . كما ان ذلك الشعر ما زال يقع تحت وطأة المعارف المعدة في الذهن والتي تلج الى قلب القصائد بالأحكام الخلقية والوطنية ، او بالتعابير الفكرية الواعية . وفضلاً عن ذلك كله ، فان الانفعال الشعري فيها ما زال يتضخم بذاته ويعمد الى التهويل بالمعاني والصور الحارقة التي يتضاءل فيها رصيد التجارب الجدية ، مما يفقد ذلك الشعر رصانة المعاناة والاصالة النفسية في مواجهة الأحداث والتجارب.

أما النمو العضوي في الصورة والقصيدة ، فانه يتهالك عند بعضهم مسن اختلال النسبة بين أجزاء المعاني والمظاهر في الصورة الواحدة ، وتفاوتها في عمق الدلالة .

ومع ذلك فان تجارب الشعر الحديث غدت مرتبطة أشد الارتباط بواقع الانسان والعصر ، تعاني معاناتهما وتمثل واقعهما ، بعد ان كان الشعر أداة للبهلوانية الذهنية في شعر أصحاب المذهب الجمالي ، المفتون بذاته بالرغم من انه فاقد المضمون .

رموز الحياة والموت في قصائد السياب الأخيرة

بيّنا في المقال السابق الآفات التي اعترت شعر السيّاب في الشكل والمضمون وفي اكتظاظ تجربته بالرموز أو الكنايات الاسطورية ، وان القصيدة الواحدة في شعره تتكرّر في القصائد الأخرى . ولقد كان ديوان « أنشودة المطر » يمثل أعماراً متباينة من تجربة الشاعر ، وفيه نموٌّ من فنيّة الى أخرى ، ومن جمالية الى جمالية ترتقي عنها وتسمو حيناً بعد حين . ولقد كان في ديوان انشودة المطر قصائد متهالكة عييّة ، تحمل الانفعال وتُرهِق به وتنسوء من دونه وبخاصة في تلك القصائد التي يُحمّل عليها حملاً استيفاءً لحاجة القول في التجربة السياسية التي عاصرها وفي كفاح العرب الظالمين أو المُستعمرين . الا ان ذلك الديوان اشتمل على عدد من القصائد المتفوقة دون شك ، وربما مثل بعضها التجربة العليا التي يمكن ان يصل اليها الشعر الحديث حين يرتفع عسّن أديم التجربة الانفعالية والعصبية الآخيلة بالنزق والهوس . ومع إنه تعابث بالمسيح في قصائده وتلقّفه بيسر وعسر ، فانه فطن من خلال رمزه الى الانتصار الداخلي بالروح ، ومناصرة الحياة والتقدم والكرامة والحرية . وقد كان موت المسيح حتماً للقضاء على تنين الفساد . والرموز التي تجسد البعث في الطبيعة تتكاثر كما تكاثرت الملامح التي تجسد معالم الفناء في الطبيعة عند أبي القاسم الشّابي .

الا ان السيّاب أصيب بالداء العياء ، وتطوّف عبر العواصم العربية والأجنبية ولم تنجح فيه دواء وأحس بأن الموت مُقبِل عليه لا محالة ، وأنه يودّع الحياة التي أحبّها ودافع عنها وعن كرامتها ، وأراد أن يبتني لها سَويّة أخرى تمجد الانسان والكدر والحرية . وها انه الآن واقع في أنشودة نفسه وعادت تجربته ذاتية ، فردية ، وجدائية ، بعد ان كانت عامة وشبه كلية من التوجه الى المموم التي تضني الانسان وتعيقه عن كماله . ولقد كانت الآلام تشتد على الشاعر وتفري في أحشائه فرياً ، وهو لا يتفطن للبائع الوجودي العام والحكمة الكلية التي كتبت له هذا المصير ، وكأنه مثل أيوب يكفر عن ذنب غامض لم يعه بوعيه ولم تقرّفه يداه . ومع ان جسده تداعى وكان ينقرض لحظة اثر لحظة وكان يطل عليه كل غداة بمياسم جديدة للعطب والعاهة والمنكر ، فان ذهنه لم يفقد اتقاده وبصيرة العقل لم تطفأ فيه بل انه كان يزداد حدة في الوعي . ومن تلك الانشودة التي أحس فيها بلعنة المصير ولا عقلانية العالم والمشية التي تسيره ، كانت تنبعث تجربته الجديدة وكأنه استحال معها الى أحد أبطال المسرحية الاغريقية الذين ينوء عليهم الدهر بكل كل العذاب والهلاك ولا يكف عنهم حتى يبيلدهم ويجهز عليهم . لقد تلاقى الوعي في ذهنه وحضرت عليه مأساته ولازمته ليل نهار ، وحرار بأمرها وتفسيرها وفقاً للسوية التي يرتضي بها العقل ويلدعن لها الوجدان . ولقد تهيأ له في النهاية ان الانسان وهو رمز له لا يعدو ان يكون ضحية بائسة في يدي قدر غلاب ، لا يحفل بأنين المظلومين والمكلومين ، بل انه يغتبط بأنينهم ويتلمّظ به . ولقد أقامت الشهوة في جسده الضاوي والمتهالك ، بل انها عادت أشبه ما يكون بنار لا سبيل الى اخمادها ، وكانت تعرفه عليها الرؤى القانية وتحضر الأجساد العارية ويصلبه الشبق بحمّى لا ينقضي أوارها . ولعل الشهوة التي تفتحت براعمها الحمراء على جسده شبه الميت ، بل جثته التي كان يحبو بها من مستشفى الى آخر ، لعل تلك الشهوة كانت ترمز الى رغبته في الحياة والقيام بين يدي الحياة رغم العدم .

انها شهوة الاستمرار بل انها كانت فعل بقاء وانتصار على الموت في ضميره المظلم المكتوم . وقصائده الأخيرة حفلت بمشاهد النساء اللواتي تملؤ أجسادهن له في موقد النار ينبعثن منه ضاربات ، متحديات ، والشاعر يشق عليهن شبقاً لفظياً وصورياً وبيانياً ، وجسده ينحل وينسل من دونه . وفي تلك الفترة بالذات تحولت قصائده الى ما يشبه المرثي الجنائزية يقيم مأتماً لعافيته وشبابه وأمانيه ويمثل اندحار الانسان المحتوم ، ويشاهد الموت مرتسماً على وجوه العجائز اللواتي كن في زمن صبايا يثرن اللهفة والحنين . وحين أوصد باب الغد دونه ، فانه ارتد الى الماضي وكانت الذكريات تسح عليه وتنهمر كالرذاذ الذي لا يكف ولا ينقطع وقد توهجت أيام طفولته في بلدته واستعاد ذكرى أقاربه وحبيباته واحدة واحدة وبيت جده وكل من وما عرف ، بل انه تخطى ذلك الى حالة من الذهول والرؤيا ، بحيث كان الأموات الذين عفى عليهم الزمن وأكلهم التراب ، يُبعثون من جديد في نفسه ، وكأنهم أحياء يرزقون ، يتعامل معهم على الحب والمحبة والوجد واللقاء والفراق والحنين والألم والتدم . لعل الحالة التي تردى فيها تحت وطأة الداء ، كانت حالة من الداء النفسي العجيب التي قد تُقدّم للباحثين السيكلوجيين مادة غنية للتحليل والتعليل وارتداد ظلمات النفس تحت وطأة مصيرها العدمي ، الفاجع . ومن لجة الموت التي هوّم في قاعها ، طلعت عليه هالة الراعية ، تلك الفتاة التي أحبّها ، وهما فتيان في مراعي الطبيعة . كانت مثل قبس وطيف مؤلّ في حياته ، حنانه كله فاض عليها في تلك الفترة الرومنسية من شبابه ، الا انها تولّت وابتلعها الزمن عنه وربما غدت في تلك المرحلة جدة . الا انها تبدو في شعره الاحتضاري ذلك ، وكأنها ما زالت مقيمة في المراعي الاولى الطفولية وهو يحبّها ويترصّد لقاءها . لقد وقف به الزمن عند تلك اللحظة بل انه ارتدّ اليه بالفعل النفسي العجيب ، وعاد يتعامل مع تلك الراعية المتعفية في الزمن وكأنها تعاطيه وتتعامل معه على الوجد والوفاء والمودة . كان السياب يؤكد عبر تجربته الشعرية تلك

ان هالة ما زالت فتاة صغرى في قلب المراعي . أولم يظن ان الحياة تداولتها
كُلّ تداول ، وخططت على وجهها وجبينها خطوط الزمن القاتل . ولمعة
تلك الفتاة التي شاغلته زمناً حين نزل الى المدينة وعرفها في دار المعلمين والتي
أنفذ اليها ديوان قصائده وكانت تديره بين صواحبها . انها هي الاخرى مزقت
أكفان الزمن وبعثت وأقامت الى جنبه على سرير الداء . ووفيقه ابن عم والده
التي كانت تكبره بسنين وكان قد أحبها حب الكتمان والألم ، ان وفيقه تلك
تنبعث وتتجلى على ما دونها وقد خصّها بقصائد عديدة في دواوينه الأخيرة
وبشها وجدّه وخاطبها وكأنها حية سوية ، وكانت هذه البائسة قد ماتت منذ
نحو عشرين عاماً وهي صبية بتول . وفي تلك الفترة بالذات تحضر عليه والدته
انها المرأة التي أحبها ، ولم يكذب يعرفها وحلّت من دونها جدته في نفسه اذ
كان والده قد اقترن بامرأة أخرى اثر موتها . ان والدته هي رفيقة الموت ،
تظل عليه عبر اكفانها وعند خرنوب المقابر ويعينها الطينتين . ولكم مدّت له
يَدَيّ اللهفة في لياليه المؤرقة . انها كانت تستدعيه ان يمضي اليها . فهي تنتظر
منذ زمن بعيد . انه السياب الرحالة الأخير المسافر يودع الأهل والأصحاب
والديار والمنازل وكل ما شغف به وأحبه في الحياة والطبيعة . ولم يعد في تلك
الآونة يذكر الطغاة والظالمين ولا مبعي بغداد الذي تتلّك فيه ساعة الجدار
ولا سربروس ولا بعل ، لم يعد يحفل بمصير الحياة الكبير بل بمصيره الخاص
به . انه هو الآن الضحية الكبرى لظالم أكبر انأى من الطاغى المتربع على سدة
السلطة ، انه ذاك الذي يتربع على عرش القدر والذي لا وجه له ولا تطاله يد
ولا يتخرج عليه عقل أو ضمير . وكان لا بد ان يحضر عليه الله في تلك الفترة .
لقد وقف أمامه وجهاً لوجه في الحياة قبل ان يواجهه في الأبدية . وهو يود
ان يدعن له ويعظمه كما في الصلاة ، الا ان نفسه تعاصيه على ذلك وتلتهم
إيمانه الطارئ وتظهر اللعنة والثورة :

منطرحاً أمام بابك الكبير
 أصرخُ في الظلام استجيرُ
 يا راعي النّمال في الرمالُ
 وسامع الحصاة في قرارة الغديرُ
 أصبحُ كالرعود في مغارة الجبالُ
 كآهة المهجيرُ
 أسمع النداء يا بوركنت تسمعُ
 وهل تجيب ان سمعت ؟ صائد الرجالُ
 وساحق النساء ، يا مُفجّعُ
 يا مُهلك العباد بالرجوم والزلازلِ
 يا موحش المنازلِ
 منطرحاً أمام بابك الكبير
 أحسّ بانكساره الظنون في الضميرُ
 أثورُ ، أغضبُ
 وهل يثورُ في حماك مُذنبُ .

والسياب يبارك ويلعن في الآن ذاته ، استهل بمزمو من مزامير الصلاة ،
 مسلماً أمره الله ، بل انه يطرح ذاته أمام باب الله الرحب . فهو أبو العناية ولا
 يتخلّى عن النملة في القفر ولا عن الحصاة في قعر الماء . وفي هذه اللحظة يبدو
 مؤمناً بالعناية التي تنتظم الكون وتكمله ، بعضاً ببعض ، وفقاً لمشيئة كبرى .
 ولقد كان النمل والحصى في حقارتها وانتظامهما في السلك العام الذي تصدر
 عنه الحياة ، كان في ذلك إشادة بالارادة الكلية الواعية . الا ان الشاعر ما زالت
 ارادته تتعارض مع الإرادة الكلية وتناقضها وتصيح بها وتثور عليها . انه صياح
 الانسان القديم والحديد أمام جدار الغيب والتسيير والهلاك واللاشيئية . الحياة

التي تلعن الموت ورب الموت . ولا يعتم الشاعر ان يعتصم بانسانيته ويهتف بالله انه هو الذي يتربص بالرجال ويسحق النساء بل انه هو الذي يسلط الرجوم والزلازل ويفرغ المنازل ممن يقطنونها . فهو ينهم الله جهاراً بالقسوة والسادية وكأنه يطرب لبؤس الانسان ، يعطيه ويأخذ منه ، وبعد أن يوهمه بالخلاص إذ هو يُسلط عليه القوى العليا ، فتُدَمِّره . انه لصراع أبدي والذي يغذي التجربة الشعرية أبداً ، صراع التأسوت واللاهوت . الانسان الذي يريد أن يتأله ، او يريد من الله أن يتأنسن ويفقه لعنة الوجود الذي يعانيه الأحياء في حياتهم التي هي مقدمة الموت . الا ان الانسان يندحر والظنون التي تتباه تُخذل وضميره يتحطم على رفضه وعصيانه . انها محاكمة الانسان لله وكان قد حسب نفسه ناج من علمه ومعرفته ونسي انه مخلوق مُسَيَّر وليس خالقاً مُسَيَّراً . وفي هذا المقطع تسمو جمالية السياب وتندّر له الصور الایحائية القاطبة والعميقة . وبعد أن كان السياب يقتضي من الحياة أموراً كثيرة جُلّى ، بات يطلب السلامة اليسيرة : الغلال في الأهراء والزرع بتعب اليدين وعرق الجبين وان يزرع وان يحصد سواه . اي انه بات يطلب المصير البسيط الاول . يفرح بأن يحيا ولا يحاكم الحياة على كل أمر ويرفض ما تهبه وما لا تهبه . انه السياب الفلاح الذي طوّف في آفاق المدينة والعالم ، ارتجل بعافيته وعاد فاقد العافية ، منهوكاً ، يكتفي من الغنيمة بالاياب كما يقول امرؤ القيس . كان يقتضي للحياة ومن الحياة أموراً كبرى ، كان يصارع وينازع ويُلحِف ويثور . والآن عرف ان ذلك له كان عبثاً وسدىً وان السعادة لا تقتضي أموراً كثيرة : الفرح بالغلال ومواسم الأرض . انه متندم على رحلة المدينة ورحلة الثورة ورحلة الهدم . يطلب الوحدة في الريف . وفي أعماق تجربة السياب حركة وثنية متجددة ، كنا نشاهدها في قصائده الأخرى من تمثله لرموز الحصب في القمح والحقول والزهر والبراعم والخبز . وها ان تلك الوثنية الحفرة المنصوفة للطبيعة تبعث في نفسه بعد ان وأدتها المدينة في جلبتها واكتظاظها . ان في أعماق

هذه التجربة يأساً من الكفاح الانساني لتغيير سنة الوجود. وليكتشف المرء
بخير الطبيعة الذي تدره له ولا يتنكّد عليها بالأفكار والماهيات والمثل الحمقاء
التي تخرجه من عدن الحياة الاولى المتعاملة مع الوجود بالذوق وفرح الحقول
والمواسم .

والقصيدة كلها تم عن التعب من الكفاح الباطل والسعي . ولقد أيقن السياب
بأن الانسان قاصر ، مخدول ، يصارع المعرفة بالقوافي العقيمة ويتنازع مع
الظنون ولا يفلح في معرفة شيء وتغيير أي شيء . ثم انه يعي قبح الانسان
وعاهاته ويتمثل الشاعر وجهه السذي وخطته ندوب الزمن ويحلم
بالجمال الأبدي الذي لا تُصوّف زهرته . ويدرك أخيراً ان العالم الذي آثره
وسعى الى بنائه ، هو عالم مشوّه سطحي ، يتخذ المظهر عن الجوهر . يأس
من المعرفة ويأس من الكفاح والقوة وعودة الى النقطة الاولى التي ارتجل عنها
الانسان ، ليقوم بمغامرته اللاعجدية . وكما تنازع الشاعر بين الايمان والالحاد ،
فانه يتنازع كذلك بين الرجاء واليأس على الشفاء ويخيل اليه أنه سيرمي عكازه
حيناً ، ويطفر ماشياً ، وحيناً آخر يتمثل بأيوب ويحمد الله حمداً ذهنياً بارداً لا
شغف ولا حرارة فيه . يشكر الله لانه هو الخراف الذي صنع الجسم وهو
حقيق ان يسترده متى شاء . الا ان الشاعر يرجو الشفاء فالله قادر ان يهب الشفاء
كما يهب الداء :

اني لا لأدري ان يوم الشفاء
يُلمَحُ في الغيب
سَيَنْزَعُ الأحزانَ عن قلبي
وَيَنْزَعُ الداءَ ، فَأَرْمِي الدّواءَ
أرمي العصا ، اعدو الى دارنا
وأقطفُ الأزهار في دَرَبِي

ألم منها باقة ناضرة
أرفعها للزوجة الصابرة
وبينها ما ظل من قلبي .

وقد ينزل به السهاد ويلازمه ، ضيفاً منكراً عاتياً ، فيصلي كي يدرّ له
النوم العذب ، يحلم بالغابة ، غابة النخيل والخوخ والرمّان والأعناب ، يحلم
بكلّ جنى ، وقد علق عصاه في رمّانة وعدا . الا ان الواقع يتحجّر عليه
وتقسو الحياة البائسة والمتجمدة في أعضائه ، فيسدرّك أنه حالم يحلم وانه في
الحقيقة أقلّ من بشر سوي . ولقد كانت هذه الأمانى التي يصحّ فيها جسمه
وينبري من حثالته ومن أكفانه ، كانت لا تزال تعودده كتعبير عن شوقه الى
متابعة شوط الحياة ، ولكن الوعي كان يتفجّج فيهِ ويفري في أحشائه باللعنة
المستحيلة المشؤومة :

لعلّه يحلم أنه يسير ، دونما عصاً أو عماد
ويذرّع الدروب في السّحر
حتى تلوح غابة النخيل
تنوء بالثمر
بالخوخ والعنّاب والرمّان ، فيها يعصّر الأصيل
رحيقه المشمس أو تألق القمر
يبدّخلها ، فيختفي تحت ذوائب الشجر
ويقطف الحنّ
علق في رمّانة عصاه ، وانثى يأكل أو يجمع الزهر .

وفي مثل هذه القصائد تنشق التجربة غلى ذاتها عند السياب وتغدو العصا رمز الداء والعاهة ، وغابة النخيل والخوخ والرمان والأعنان والشمس والفجر والأصيل رمز الحياة السوية ، المتعافية السعيدة ، يتمثلها في اطارها الوثني القديم . بل ان هذه المظاهر السلبية والايجابية تغدو ككنايات تسمو حتى تبلغ حدّ الرمز البسيط من انطوائها على معنى الحياة والموت .

وفي اضطجاعته السريرية تلك كانت معالم الماضي تطل عليه وفقاً لمنطق خاص بها ، لا أحد يعلم لماذا طرأت ولماذا غابت ، ولم تفكّر بتلك الحادثة من دون سواها . وما انه يذكر فراره من العراق ، بعد ان تهدّده الموت فيه . تلك نفحة من ماضي النضال تحيا وتبعث في نفسه . غادر العراق فاراً في ليلة شرايينها فتحّم وأرضها من تراب القبور . والرعد يغبث بالسفينة الهاربة والعراق تضيء أنواره في الضفة الأخرى . وهو الآن في مرقد الألم ، يبصر تلك الأضواء النائية كزهور كبيرة ، يوشك ان يبصر سيقانها وكأنها زنبق نار وماء . وتلك رؤيا من أعماق الرمز ، ومن أعماق التلهف الحسي . الماضي يتراءى له عبر الداء والأضواء التي تمتدّ وتنفق على الشاطئ أنها أضواء الحياة وانه الآن يستقل سفينة الداء التي تبعث بها الرياح والريعود . انها مرة اخرى رموز الحياة والموت وفراره من العراق في الليل ولد في نفسه مثل معاناة الداء الذي وقع بين برائته الآن . وحدة المعاناة ولدت وحدة الصورة الداخلية وهو حين يهتف :

وَأَنْجُمُ الشَّطِّ زُهُورُ كِبَارُ
أَوْشَكْتُ أَنْ أَبْصِرَ سِيقَانَهَا
تَمْتَدُّ فِي الْمَاءِ ، تَمَسُّ الْقَرَارُ

لَمَلَمَ فَصْلُ الصَّيْفِ أَلْوَانَهَا
كَأَنَّهَا أَوْجُهُ حُورٍ تَحَارُّ
فِيهَا تَبَارِيحُ الْهَوَى وَالْحَيَاءِ
كَأَنَّهَا زَنْبِقُ نَارٍ وَمَاءٍ .

حين يهتف بتلك اللهفة الى الأضواء العازية في ذاكرته القديمة والأضواء
المزهرة كزنايق الماء والنار ، ندرك أنها هي رموز الحياة في شعره ، فيما
تحوّلت العصا والسفينة المستقلة الظلام الى رمز للخوف والموت . أنها تجربة
الحياة التي تعتصم بذاتها وتتقوى على الموت . ومن رموز الحياة القديمة التي
تسطع في ذهنه الأصفر المُكفهر ، كانت تطل هالة الراعية ، أنها هي الأخرى
من الرموز الوثنية التي تفتحت في شعره ، الراعية في الطبيعة رمز الخصب
والاقبال والسلو . وانه ليُدرك الآن أنها ربما عدّت عليها الكهولة وأنها ربّما
ماتت وامتنعتها عروق اللحود ، ولكنه ما زال يحبّها . ومن يدري ؟ لعله
لا يحبها هي بالذات ، وكانت قد أخذت جذوتها في نفسه ، وانما هو يحبّ
من خلالها رمز الحياة والفتوة والخلو والسعادة التي نعم بين أحضانها حيناً .
أنها ذكريات مُحْتَضَرٍ يحنّ الى الحياة عبر اللحظات الكبرى التي عانق فيها
سعادتها . الا ان الماضي لا يطل عليه كلّ برمز الدفق والسعادة والخصب .
فقد كانت الحبيبة مرسية في قاع نفسه ، خيباته الماضية تحضر عليه الآن كذلك .
ولكم أحب ابنة الجلي وكان والده أو عمّه يقوم على أرزاقها . وهو من خلال
تَهَيُّمِهِ بها في فترة من الزمن ، كان يحلم بحلم النعيم والثراء في القصر الذي
كانت تقطنه وتلتصع عليه شنائيله ، وكان يحلم ان تطلّ عليه ابنة الجلي من
نافذتها وتبته حبّها . ومن خلال تلك الفتاة كان يتنصر السياب بالحلم والرؤيا
على عامات واقعه المدقع ، واقع العاهة والتشويه والفقر وقلة القدر بين يَدَيِ
الحياة . ابنة الجلي كانت نوعاً من حلم التحرر والمطلق . الا ان البرق كان

يخطف ، وكان حلمه يتلطف ، لعل ابنة الحلبي تطل عليه من نافذتها وتهرع اليه بالسعادة والثراء والجمال والتكافؤ . الا ان الضوء كان يخطف على نافذتها بريق خلّيب ويردف :

هراء كُلهُ أشواقي أباطيسلُ وَتَبَتْ دونما ثَمَرٍ ولا وَرْدٍ

بلى ان الفقر والعاهات كانت رفيقته منذ البدء وابنة الحلبي وهي رمز العافية والجمال والتفوق كانت حلماً هراء في نفسه وظل يرقب من دون نافذتها بلا طائل . ماضيه كيومه كغده لم يكن سوى سلسلة مسن الثرات والأوهام والأباطيل .

ونحن الآن أمام شعر مسن التقمصات اللاّردية ، أنفاس ضوء تلمتع وتنطفئ في وجدانه ، وهو لا يدري كيف تطلع وتبعث . والرموز تتدفق عليه من تلك التقمصات والمضاعفات الوجدانية التي تتناسل خلف وعيه وأحاييل العقدة النفسية وحسرات الفشل والأمان التي نكست هامتها الى الأبد. هالة الراعية وابنة الحلبي ، امرأتان في حياة السياب انهما امرأتان من وهم ومن حلم ولم يكن لهما قط جسد . الأولى حلم البراءة والثانية حلم الثراء والعافية والنعيم . التكافؤ والتحرر من العاهة بين أحضان الطبيعة او في قصر المدينة وكلاهما ضاع عليه ومن بلعة الألم والموت يحن اليهما وكأنه ينتصر بهما على الموت العادي في جسمه وفي أشلائه . وبذلك يمكننا القول ان رموز الخصب هي في النخيل والخوخ والرمان والأعنان ، ورموز الحياة هي في الأضواء التي تزهو في البعيد كأزهار كبيرة او كالزنايق التي مسن نار وماء ، ورموز السعادة والحلم هي في هالة وابنة الحلبي ، هذه كلها تمثل واقع تجربته وهي رموز حية فعلية ذاتية وموضوعية وليست مثل رموز « أنشودة المطر » التي كانت تتجهج عليه وعليها بالمعلومات المختزنة في الذاكرة وبالذهنية او بالاستحضار المسبق .

وفي تلك الفترة بالذات غادر العراق الى لندن ، داء على داء ، داء الجسد وداء الغربة . وها انه يشاهد فتاة تشبه لميعة الفتاة الصابئية التي أحبها في دار المعلمين بالعراق . فيحن اليها في لندن . لميعة هي هنا العراق وزمن العافية . انبجست هكلنا من حفرة عميقة مركومة في نفسه ، طلعت من اهاب الزمن الميت . وكانت لندن مثلجة موحشة ، وهو يحمل عكّازه وحيداً . لندن « مات فيها الليل ومات تنفّسُ النور » . انه العدم الراسي عليها ولندن هي الحياة . الا ان هذه الفتاة التي طلعت عليه في الغربة لم تقوَ على تعزيتة وبعثه من قبر نفسه . كانت لميعة التي طرأت عليه تتبدى له وكأنها مثله مهزومة بين يدي الحياة والقدر . ورموز الموت والحياة تتضافر وتتعانق ثمة . شاهد عينيها كينبوعين في غابة من الحور وتلك رموز الحياة ، وشاهد يديها ترتجفان من فرق ومن برد في صحارى الفراق . وفي النهاية يصوت بوق سيارة ، السيارة لعلها ان تكون نعشاً وتابوتاً فاجعاً في تلك اللحظة . انها تولي بشيء من الفراق والموت . ولم تكن تلك الذكرى بقادرة ان تنهض به من أشلائه :

ذَكَرْتُ لَدَعِ الدَّمْعِ فِي خَدَيِ
وَرَعِشَةَ خَافَقِي وَأَنِينِ رُوحِي بِمَلَأِ الْحَارَةِ
بَأَصْدَاءِ الْمَقَابِرِ ، وَالدَّجَى صَمْتُ وَأَمْطَارُ .

في نهاية القصيدة ينتصر الموت انتصاراً نهائياً . وليس سوى الصمت وصدى المقابر . انه ميت قبل ان يموت . ومعاناة الحرمان في الحب والسعادة ، لها رموزها كذلك في تلك الفترة . انها وفيقة . ورمز الحرمان المدقع هو الشباك . كما توقع ظهور ابنة الحلبي من الشباك يترقب طلعة وفيقة . الشاعر في الخارج في شارع الحرمان والمرأة مستكنة ابدآ في منزلها الذي يقصيه عنها . كسان يرجو ان ينشق الباب عنها كما ينشق « المحار عن وجه عشروت » . وفيقة هذه التي رَمَتْ عظامها منذ عشرين سنة تراه يهتف بها ان تطل عليه وكأنها

تقيم في حية البارحة . الا انها لا تطل وشباكها يبدو كالغيش الصاحي . لعل
الطائر الزئبقي اختطفها وتولى بها الى اللانهاية . كان يهوم الشاعر حول شباكها
كطائر عائد في المساء . الا ان الشباك كان كدأبه ابدأ مقفلاً . ثم انه يتذكر
ان ما يفرق بينهما ليس باباً بل انه المستحيل ، مستحيل الموت وعيناها حفرتان
فارغتان . انهما جمجمة رابعة . وفيقة تلك كانت عروس الموت ، حاول
ان ينهضها بالأمل والألم ، الا انها لم تبعث وظلت ترسو في حفرة العدم وتطلع
عليه بعينين في جمجمة . انها ماتت مرة ثانية والموت انتصر فيها على الحياة كما
انتصرت الغربة على لميعة في لندن . انه الشعر الجنائزي في تلك الحقة والرمز
الأكبر الذي يدوم حول الشاعر او ان الشاعر يدوم حوله كأن القبر يطل
بألف شكل وشكل ويتشبه له في الأشياء ، والخيساة راسية في قاع نفسه
كالسفينة المحطمة .

وان المرء ليتساءل هل تكون الشهوة في الجسد ام في النفس ؟ وكيف يتهالك
الجسد ويتداعى فيما تظل تضطرم فيه حمى الشهوة المسعورة المتأكلة ،
يشبق فيه الليل والنساء العليديات اللواتي عرفهن الشاعر ولم يعرفهن . كانت
الشهوة تنز في شعر السياب خلال تلك الفترة ، ولم يكن لها أثر في شعره من
قبل . لعل الشهوة كانت أحد التقمصات الكثيرة التي تجري خلف لاوعيه
وفي سراديب حسه وكأنها بقايا الحياة التي ترفض ان تحيا وترفض أن تموت .
وكانت وفيقة السمرات التي أحبها دون بوح لأنها تكبره ، وهي ابنة عم والده ،
كانت تطل عليه بالشهوة فيما أكل الدود جسدها . وكيف تستثار الشهوة
عليها . لعل الشاعر كان يضاجع جثة الموت من دونها . ان رموز هذه المرأة
تتداخل وتتناسل في شعره بين ملامح الحياة وملامح الموت الذي له رائحة
الفساد والنتن والذي تدب الديدان في جيفته . انها مضاجعة في أعماق الليل

والقبر . مضاجعة الموت ، نزع من نفسه الحياة بالحياة الى جسده الميت الراسي
في قعر الشلل والداء :

وأنتِ يا ضجيعتي ، كأذك الكواكب البعيدة
كأنّ بيستمتنا من الكورى جدار
تضمك اليدان ، تعصران جثة بليدة
كأنتي مُعانق دمي على حجار
تقطع العروق في يدي ، أستغيث آه يا وفيقة
للدود والظلام

عشر سنين سرتها اليك ، يا ضجيعة تنام

معى وراء سورها

تنام في سرير ذاتها

وما انتهى السفر

فالشهوة تضاجع جثة بليدة عبر الزمن الميت ، والدود والظلام يحلان في
يقينه العدمي . والشهوة تنقرض من الداخل ولا تتحقق . انه نوع من اختلاط
الحواس ونشوزها وتداخل الشهوة بالحس والحس الآخر والحياة والخوف
من الموت ، انشودة من الأحاسيس في تابوت يعيث فيه الدود . وماذا يعني
ذلك كله في النهاية . ؟ ذلك يعني ان السياب كان قد تجاوز في تلك المرحلة
الواقع وطفّر في اللاواقع وباتت الذكريات والأشواق والأحاسيس تنطفّر من
ذاتها طفرة مجانية ومستحيلة ، ولم يعد ثمة حاجز في نفسه بين الممكن واللاممكن .
المرأة العارية المجهولة وجثة وفيقة والدنوّ والنأي والشهوة والاحتضار ، هذه
كلها اشتبكت وتعقدت وتناثرت عبر قصائد تلك الحقبة وتظهر شعره مسن

الدهنيات والنثریات ومن الأسطورة الخارجية ومن طقوس النظم والمعارف وعاد مثل رؤيا تطل من كهف النفس السحيق . كانت الرؤيا تنبؤ به وتزجيه في متاحة الحس فيتمثل تلك المرأة عارية تحت سقف الليل يمزق نهدها بين أظفاره ، ولكنه لا يفلح في موارقتها ولا يلقي في النهاية الا الرماد عبر لظى الشهوة الواري في نفسه وحسه . الشهوة مستحيلة وكذلك الحياة ، الشهوة كانت ارادة انتصار ، ارادة انقاذ ، ممارسة الوجود . لكنه كان يقع دونها حيناً على الطين وحيناً على الجثة وحيناً على الرماد . وتلك كانت رموزاً أخرى من رموز الموت والاحتضار . وفي حالة الهلوسة ووهن الأعصاب التي تردى فيها ، كانت الأشباح تطل عليه كالواقع وحين ولجت اليه ممرضة في مستشفى في لندن صاح بها كيف تلج عليه خلوته مع النساء العواري . وتلك الممرضة البائسة لم تظن الى ما كان يجري خلف وعيه والى الهلوسة المسعورة التي كانت تمخض فيه وتولت عنه ماعورة . وهي تلك الرؤى المسعورة من الداخل ، هي التي عبّر عنها في قصيدة وباح بأن لميب النار يستحيل في عينيه الى نساء عاريات ولقد كان ، أبداً ، صلة حادة بين النار والشهوة :

خَيَالُ الْجَسَدِ الْعَارِي
يَطْلُ عَلَيَّ مَحْمُولاً عَلَى مَوْجٍ مِنَ النَّارِ
مِنَ الْمِدْفَاقَةِ الْحُمْرَاءِ ذَاكَ الرَّحْمِ الضَّارِي
لِكُلِّ تَقَلُّبٍ مِنْ مَوْجِهَا خَفَقٌ مِنَ الْقَلْبِ
تَدَحْرَجُ ، عُرِّيَّ النَّهْدِ أَنْ ، بَانَ الْجَيْدُ وَالسَّاقُ
تَدَحْرَجُ لِي عَلَى الْجَنْبِ
يَمِيلُ عَلَيَّ كَيْفَ أَشَاءُ
أَعَصْرُهُ كَمَا أَهْوَى

ولا يقوى على رفضي

على تهديم عرش من لظى وار .

وبعد فان هذا انسان يحتضر ويموت ولا يحضر عليه في احتضاره الا الأجساد المشبوقة العارية . ولست أدري كيف يخيّل اليّ ان تجربة السياب كانت أبداً ، وثنية ، كانت المادة بالنسبة اليه بدايةً ونهايةً ، وهي تعبد ذاتها في جمالها ومواضع الخصب والرزق فيها وفي الشهوة التي بها وحدها ينتصر الوجود على العدم . وها ان الموت يطل على الشاعر ، يُحسّه بساقيته ثم في جسده كله ، تحضر عليه والدته الميتة منذ طفولته ، تحضر عليه وفيقة ، جثة من طين موبوء . وهو لا يلجأ الى الروح ولا الى الصلاة إلا في قصائد ناثرة ملحدة ، وعبر لحظات مولية لا يسعى الى الانتصار على عاهة العدم الكبير ، الا بالشهوة على المذهب الديونيزي القديم . الشهوة كانت فعل الحياة الفعلي بالنسبة اليه . والشهوة وثنية من رأسها حتى أخصص قدّميتها . حين حل الداء بالشابي وكان أفتى من السياب ، تفجرت في نفسه روحانية عذبة ودرّت له القوة الداخلية وأحس بروح الطبيعة والجمال ، واما السياب فانه ارتد على الموت بالشهوة الضارية العمياء الهلستية لأن الله لم يُسّعه في لحظاته الحرجة ولم يبلغ اليه باليقين الايماني . والمسيح ذاته وأدونيس وكلاهما يموت ويبعث اثر موته ، وكان حريّاً به ان يتمثلهما في شعره ، ان المسيح وأدونيس يغيبان عنه في اللحظة الحاسمة وكأنه كان قد أيقن ان الموت يعني العدم وان ما كان يهذي به قبلاً من بعث لم يكن سوى وهم وأسطورة خرقاء .

وقد ما يعجب القارئ ان يُدرك بأن السياب نُقِل في مرحلة من دائه الى بيروت وأقام في مستشفى خاص على المنارة في عهدة طبيب أجنبي تعهد له

بالشفاء على العلاج الفزيائي . وقد هصر جسمه في قالب من الخفصين وأوشك ان يجهز عليه به . وفي تلك المأساة الفاجعة كانت تقوم عليه فتاة تدعى ليلي ، تتعهد وتُعنى به وتأتي صباحاً وتمضي مساءً . ومن العجيب انه توله بها يقينياً ونظم فيها أجمل شعره في تلك الحقبة . والقصائد التي كرسها لتلك الفتاة قد تعتبر في نظري ورأبي الذاتي أجمل شعره كله . والقصيدة الاولى التي نظمها في تلك الفتاة كانت قصيدة : « رحل النهار » وهي قصيدة رومنسية يقطن في ضميرها حس عميق بالاندحار والتعبير عن نهاية الأشياء والمرحلة الأخيرة من الكون والعالم . تشبه الشاعر بالسندباد ، ولكنه السندباد الذي « أسرته آلهة البحار ، والنهار تنطفئ ذبائته على الأفق دون نار » . وهذا المقطع من القصيدة يفوق معظم ما أدّى في مثل هذه التجربة قبلاً وحتى قصيدة المساء لخليس مطران تنهافت وتنهار دونه . ففيه احساس بروح الفناء والعدم ، والحياة بدت كسراج يمتلج او يتنازع ويموت وتنطفئ ذبائته الصامتة المهدورة بلا طائل . والفتاة ترنو الى الأفق ، ترقب عودة السندباد ، ولكنه أسير آلهة البحر في قلعة من جزر الدم والمَحْصار . ولست أجد ما يضاهي هذه الأبيات في كثافتها التجسيدية وتمازج أبعادها ولطفتها الواقعية والوجدانية والاسطورية . والقلعة السوداء في جزر الدم والمحار تدنو الى الصور الكبرى التي طالعنا في شعر بودلير ودي نرفال حيث تغدو اللفظة صورةً عليا والصورة ايقاعاً لا حد له في التعبير عن هالات النفس الغامضة الجلية التي لا تُفسَّر بتفسير ، وكل تفسير يثبدها ويأتي عليها . ومن النقد من يجدون ان شعر السياب الكبير هو الذي حققه في ديوان أنشودة المطر . ولا شك ان تجربة السياب عنت في مظان وأدركت غاية قصوى ، الا ان في قصائد السياب الأخيرة ما هو أجمل من المزامير والصلوات وان لم يكن الشاعر من الشعراء الروحانيين . لقد كانت ذبالة سراج الشاعر ذاته تتخالج وتحتضر والسندباد الأول المتعاني ، المغامر ، السندباد السياب الفتي لن يعود ، أسرته آلهة البحار بل آلهة الجحيم في قلعة

الداء والوهن والموت . وفي هذه الفلذة العليا من التجربة توحدت الأسطورة والذاتية والموضوعية والألم واليأس في حلة ابداعية لم ندر كيف انثالت على الشاعر في تلك الحلة المتفوقة من الرؤيا . وليس مثل هذه الأبيات في البث اللانهائي ، انه يقين الشعر وقد تجسد بين يديك وأثارك بتلك النشوة التي تدركها حينما تفض عليك عقدة الغيب وتلج من نفسك ومن حسك الى الأعماق التي كانت بارحة ولا قبل لأحد بارتياحها والغوص في بلحتها . هكذا تتوحد القوى المبدعة وتنحل في التجربة الكبرى التي تطال أقصى الأطياف وعبر هالة الأسطورة الحية المُفاضة من الداخل . ولقد كانت جملة : « رحل النهار » تتردد عبر القصيدة كاللازمة الجناثرية التي تتردد في المآثم . وثمة فنار ، وكان الفنار الى جنبه في رأس بيروت الا انه فنار قانط ، ضوءه يشع في الظلمة والسويداء ، انه منار على شاطئ الموت :

وكأنّ ساعِدَكَ البَسَارُ

وراء سَاعَتِهِ فنارُ

في شاطئ الموت يحلم بالسفين على انتظارُ

رحل النهارُ

هيهات لم يَقِفِ الزمان ، تمرُّ حتى بالتحودُ

عطى الزمان وبالحجارُ

رحل النهارُ ولن يعود .

والساعة هي رمز الانتظار الدائب المتردي في هاوية ، والفنار القائم في جنبه هو فنار آخر ، انه فنار يحرس ضفة الموت وشاطئه . فنار شبه اسطوري مشؤوم ، كما في الأساطير الاغريقية . الساعة قائمة في ساعد تلك الفتاة البائسة ، والساعة هي الزمن والزمن حاضر في ضمير القصيدة بل انه هو موضوعها

الفعلي العميق . الزمن يترقب على ساعدها الفتي المقبل على الحياة والزمن انه هو ذاته الذي يترصد كل شيء ويأتي على كل شيء وحتى حجارة المقابر وأية حجارة أخرى فانه يهلكها ويبيدها . قطبا الزمن : الحياة في ساعد تلك الفتاة البض الطري المقبل على الحياة ، والموت في المقابر والحجارة . هكذا كانت تتغور التجربة وتدهم وتحلواك في أعماق الشاعر وتنت بقنوطها من من بلحة اليأس . والنهار ارتحل والسندباد لن يعود. انه يقين الموت، يعتري به التاريخ والاسطورة والطبيعة وحتى الحياة المتفجرة نضارة وخصباً في ساعد تلك الفتاة وهو يرمز الى القوة والقدرة فضلاً عن الجمال . ومن نافذته المظلة على بحر بيروت، كان السياب يشاهد منارة الليل والعدم تلك . ويبدو له الليل كصحراء عديمة قاحلة والزمن البطيء الخفي يتسرّب بالعطب والعاهة .

وفي تلك التجربة يتمازج الواقع والوهم . وكانت زوجته قد وفدت الى بيروت وعلمت بأمر تلك الفتاة، فجمعت الرسائل التي كان يودعها الشاعر تحت وسادته وخصلة الشعر والذكرى ورمتها في البحر وقد انتقلت الحادثة من واقع الشاعر الغث الى واقع القصيدة في التجربة العدمية فقال :

خُصُلاتُ شَعْرِكَ لَمْ يَتَّصِنْهَا سَنَدْبَادُ مِنْ الدَّمَارِ
شَرِبْتَ أَجْجَاجَ الْمَاءِ حَتَّى شَابَ أَشْقَرُهَا وَغَارَ
وَرَسَائِلُ الْحُبِّ الْكَثِيرِ
مُبْتَلَّةً بِالْمَاءِ ، مَنْظَمَسَ بِهَا أَلَقُ الْوُعودِ
وَجَلَسْتَ هَائِمَةً الْخَوَاطِرِ فِي دُورٍ ...
سَيَعُودُ ، لَا ، حَتَّى جَزَّتْهُ صَارِخَةُ الْعَوَاصِفِ فِي إِسَارٍ ..

وما زالت التقمصات الواقعية وما فوق الواقعية تترى في ذلك الشعر :
حياته الخاصة به ، ذاتيته والتجربة العامة في هروب الأشياء ونزوحها الأبدي

والنهائي . والعاهة التي اعترته تتخذ ثمة بعداً أسطورياً ماورائياً ، وكأنّ أرواحاً غامضة سوداء بل أنها الآلهة السادية تأسره ، وتحتفظ به الى الأبد ، تلك هي الاسطورية الخالقة في شعر السياب وليست الاسطورة الذهنية المفتصبة التي كانت تقوم وتقع وتزل وتطلع وتتوارى وتبري من قلب قصيدة لاهثة منهوكة يحمّد أنفاسها البهر والعياء . ويدرك السياب من حبه لتلك المرأة مثل الصلاة ، حيث تتعري الطهارة والنجوى والحنان والصلاة :

يَوَدُّ القلب لو حَطَمْتِهِ ، لو حَطَمْتِ خَفَقَاتَهُ شَفَتَيْكَ
والكَتِفَيْنِ والصَّدْرَا
ولو عَرَائِكَ ، لو ذَرَّائِكَ ، لو أَكَلَتْكَ أَشْوَاقِي
ولو أَصْبَحْتُ خَفَقاً أو دِمَاءَ فِيهِ ، أو سِيراً
فإن أَحْبَبْتُكَ الحُبُّ الذي أَقْسَى منَ المَوْتِ
وأَعْنَفَ منَ لظى البركانِ ، والحُبُّ الذي يَأْتِي
إليَّ كأنَّ نَفْخَ الصَّوْرِ فِيهِ ، كلَّ ذَرٍّ المَيِّتِينَ دمَ وأَحْيَاءَ
فذاكَ لَأَنْتَ الدَّورُ الذي عَرَى دُجَى الأَعْمَى
وانتِ صِبَايَ عادَ إليَّ ، إِنْخِثَا عادَ أمَ أُمَّا
وانتِ حَبِيبَتِي ، أَفْدِيكَ ، أَفْدِي خَفَقَ جَفْنَيْكَ
وما نَفَضَا منَ السُّحْبِ
وأفْدِي خَفَقَ نَهْدَيْكَ على قلبي .

وحين غادر لبنان الى لندن تذكر تلك الفتاة وسفح لها شوقه غير قصيدة رائعة :

كَيْفَ ضَبَعْتُكَ فِي زَحمة أَيامي الطويلة
لم أَحِلَّ الدَّوْبَ عن نَهْدَيْكَ في ليلة صيفٍ مُقْمِرَةٍ

إنه ذنبي الذي لن أغفره
كيف ضيّعتك آه يا جميله
كيف لم أحبك يا لطفة ما بعد الأوان
في فؤادٍ لم تكوّن فيه إلا جدوةً في مِجْمَره
شعرك الأشقرُ شَعَّ اليوم شمساً في جناني
يرأى تحتها ساقاك يا للزئبق
رفاً من ساقَيْكَ
آه كيف ضيّعتك يا سرّحة نخوخ مُزْهِرَة
آه لو عندي بساط الريح
لو عندي الحصان الطائر ...

وفي يقيني ان تلك الفتاة التي احتضنته على الداء وتعهده كما تتعهد والدته
ولدها استقلت عن ماديته بالرغم من ان الشاعر كان يذكر ساقبها ونهديها
وغدت بالنسبة اليه رمزاً كلياً ونهائياً للحياة وهو يتحسر من خلال حبها الذي
لم يتحقق على أمانيه الضائعة وشبابه المفقود وعلى الزمن الذي كان نضيراً وهو
لم يعرف كيف يفيد منه .

ومن بين تلك الرموز الكثيرة كان هناك رمز كبير آخر للحياة في نفس
السياب وقد استحال هو ذاته الى رمز مؤكد للموت . أنها قرية جيكور ونهرها
بويب وقد عاد اليها يتفقد طفولته وماضيه ، فألفاها وقد هُجِرَتْ وأُترابه
وقد نزحوا وبانت فيها الاطلال . لقد حل الزمن القاتل فيها كما حل في جسده
المهدوم ، ان قرية مثل جسده ضحية للعدو والمكتوم ، وهو الزمن . وكما

أقام جنازة لشبابه وعافيته عبر شعره ، فانه يقيم جنازة لقريته ويرثيها أفجع
الرثاء بل انه يتلمَّح الموت في كل مطلع من مطالع الوجود :

فَنَسَحْنُ لَا نُلِيمُ بِالرَّدَى مِنَ الْقُبُورِ
فَتَأْوِجُهُ الْعَجَائِزُ
أَفْصَحُ فِي الْحَدِيثِ مِنْ مَسَاجِلِ الْعُصُورِ
مِنَ الْقُبُورِ فِيهِ وَالْجَنَائِزُ
وَحِينَ تُقْفَرُ الْبُيُوتُ مِنْ بُنَاتِهَا
وَسَاكِنِهَا ، وَمِنْ أَغَانِيهَا وَمِنْ شِكَايِهَا
نُحِسُ كَيْفَ يَسْحَقُ الزَّمَانُ إِذَا يَدُورُ .

من النقاد من يميلون الى اقضاء قصائد السياب الأخيرة او معظمها ويحاولون
ان ينفوها عن شعره ، وهم واقعون تحت وطأة شعره العسير والمتجهم في
بعض قصائد «أنشودة المطر» . ان كثيراً من قصائد السياب التي نظمها بعد
ان ألمَّ به المرض يقع في باب الوجدانية المسرفة . الا انه مع ذلك كله فان
الاتجاه الغالب والواضح هو ان تجربة الشاعر تطهرت من التنظيمية والذهنية ومن
الأفكار الحاشدة ومن المواقف المسبقة وعادت تنثال غالباً من حدقة الرؤيا
وفي لحظات كانت تتفوق على ذاتها او على الشعر السابق لها من نسيج ذلك
الشاعر . وقد كانت رموز الحياة والموت وما يترجح ويميد بينهما تنهل وتسبح
فيما يفوق التقرير والفهم وتتمازج بالمضاعفات والتقمصات العميقة الشجية
حتى ليخيل اليانا ان اجمل قصائده وقعت بين هذه المجموعات الأخيرة . ولقد
انحلت الصورة غالباً في اطار النفس والحدس والاشراق وربما الحلولية النفسية
والحسية ولبت الشاعر ينظم مراثيه ومزاميره على مسامع الليل والنهار والأمل
والياس والعافية والداء ومات ونشيد الشعر يهمس ويبوح على فمه .

عذاب الحلاج

(من ديوان سفر الفقر والثورة)
لمجد الصبور

- ١ -

المريد

سقطت في العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالأصباغ
شربت من آبارهم
أصابك الدوار
تلوت يداك بالخبر وبالغبار
وها أنا أراك عاكفاً على رماد هذي النار
صمتك : بيت العنكبوت ، تاجك : الصُّبَّار
يا ناحراً ناقته للجار
طرقت بابي بعد أن نام المغني
بعد أن تحطم القيثارة
من أين لي ؟ وأنت في الحضرة تستجلي
وأيْن أنتهي ، وأنت في بداية انتهاء

مواعدنا الحشر ، فلا تَقْضُ ختم كلمات الريح
فوق الماء

ولا تَمَسَّ ضرع هذه العنزة الجرباء
فباطن الأشياء

ظاهرها - فَظُنَّ ما تشاء

من أين لي ؟ ونارهم في أبد الصحراء
تراقصت وانطفأت

وها أنا أراك في ضراعة البكاء

في هيكल النور غريقاً ، بصامتاً ، تُكلمُ المساء .

— ٢ —

رحلة حول الكلمات

ما أوحشَ الليلَ ذا ما انطفأ المصباحُ
وأكلتُ خبزَ الجحياح الكادحين زمرُ الدّئابُ
وصائدو الذبابُ

وخترَبتُ حديقةَ الصباحِ

السحبُ السوداء والأمطارُ والرياحُ

وأوحشَ الخريفُ فوق هذه الهضابِ

وهو يدبُّ في عروق شجر الزقوم ،

في خمائل الضبابِ

يا مُسْكِرِي بِحَبَّةٍ
مُحَيِّرِي فِي قَرَبِهِ
يا مُغْلِقِ الْأَبْوَابِ
الْفُقَرَاءُ مَنْحُونِي هَذِهِ الْأَسْمَالُ
وهذه الْأَقْوَالُ
فَمُسَدَّ لِي يَدَيْكَ عِبْرَ سِنَوَاتِ الْمَوْتِ وَالْخِصَارِ
وَالصَّمْتِ وَالْبَحْثِ عَنِ الْجُلُودِ وَالْآبَارِ
وَمَزَقِ الْأَسْدَافِ
وَلِيَقْبَلِ السَّيَافُ
فَنَاقَتِي نَحْرَتَهَا وَأَكْلِ الْأَضْيَافِ
وَارْتَحِلُوا
وَهَا أَنَا أَقْلِبُ الْأَصْدَافِ
لَعَلَّهَا أَوْرَاقُ وَرْدٍ طَيَّرَتْهَا الرِّيحُ فَوْقَ
مَيْتٍ ، لَعَلَّهَا أَطْيَافُ

— ٣ —

فَسَيْفَسَاءُ

مَهْرَجِ السُّلْطَانِ
كَانَ — وَيَا مَا كَانَ
فِي سَالِفِ الْأَزْمَانِ

يداعب الأوتار ، يمشي فوق حدّ السيف والدخان*
يرقص فوق الحَبْل ، يأكل الزّجاج ، يشي
مغنياً سكران*

يُقَلِّد السَّعْدَانُ*
يُرْكَب فوق ظهره الأطفال في البستان*
يُخْرِج للشمس — ذا مدّت له يدها ، اللسان*
يُكَلِّم النجوم والأموات*
ينام في الساحات*
كان يحبّ ابنة السلطان*
يحيا على ضفاف نهر صوتها
وصمتها

لكنها ماتت — كما الفراشة البيضاء في الحقل
تموت في الأفول*
فَجُنّ بعد موتها
ولاذّ بالصمت وما سبّح إلا باسمها
وذاّت يوم جاءني
يسألني

عن الذي يموت في الطفولة*
عن الذي يولد في الكهولة*
رويتُ ما رأيتُ
رأيتُ ما رويتُ
كان ويا ما كان*

المحاكمة

بُحْتُ بكلمتين للسلطان*
قلتُ له : جبان*
قلتُ لكلب الصيد كلمتين*
ونمت ليلتين
حلمتُ فيهما بأنني لم أعد لفظين*
توحدتُ
تعاثقتُ
وباركتُ — أنتَ أنا
تعاسني
ووحشتني
وضجّ في خرائب المدينة
الفقراء لإخوتي
يبكون ، فاستيقظتُ مدعوراً على وقع خطا الزمان
ولم أجد لا شهود الزور والسلطان*
حولي يحومون ، وحولي يرقصون : أنها وليمة الشيطان*
بين اللثاب ، ها أنا عريان*
قتلتني
هجرني
نسيتني

حكمت بالموت عليّ قبل ألف عامٍ
وها أنا أنامُ
منتظراً فجر خلاصي ، ساعة الإعدامِ

- ٥ -

الصلب

في سنواتِ العُقمِ والمجاعةِ
باركني
عائقي
كلمتي
ومدّ لي ذراعهُ
وقال لي :
الفقراءُ ألبسوكِ تاجهم ،
وقاطعو الطريقِ
والبرصُ والعميانُ والرقيقُ
وقال لي : إياكُ
وأغلق الشباكُ
واندفع القضاةُ والشهودُ والسيّافُ
فأحرقوا لساني
ونهبوا بستانِي

وبصقوا في البئر ، يا مُحيري
ومسكري
وطردوا الأضيافُ
من أين لي أن أعبر الضفافُ
والنار أصبحت رماداً هامداً
من أين لي ؟ يا مُغلق الأبوابُ
والعقم واليبابُ :
مائدتني ، عشائي الأخيرُ في وليمة الحياةُ

— ٦ —

رماد في الريح

فافتح لي الشباكَ ، مُدَّ لي يدك آه
عشر ليالٍ وأنا أكابد أهوالُ
وأعتلي صهوة هذا الألم القتالُ
أوصال جسمي قطعوها
أحرقوها
نثروا رمادها في الريحُ
دفاتري
تناهبوا أوراقها

وأحمدوا أشواقها
ومرّغوا الحروف في الأوحال*
دمي بأسمال*
أنا هذا بلا أسمال
حرّ كهذي النار والريح ، أنا حرّ لى الأبد
يا قطرات مطر الصيف ، ويا مدينة ما عاد منها
أبدأ أحد
موعنا الحشر ، فلا تداعي قيثارة الجسد*
أوصال جسمي أصبحت سماد*
في غابة الرماد
ستكبر الغابة ، يا معانقي
وعاشقي
ستكبر الأشجار
سنلتقي بعد غدٍ في هيكلي الأنوار
فالزيتُ في المصباح لن يجفّ ، والموعدُ لن يفوتُ
والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموتُ

البياتي والحلاج

في سفر الفقر والثورة

كان البياتي من الشعراء الذين التزموا قضية الانسان في شعرهم وسعوا غاية جهدهم الفني ان يدحروا الظلمة والعبودية والتخلف وهو مهموم بالانسان المطلق العاري عن شوائبه وطفيلياته وآيته . وكان لتجربته بُعد سياسي ، دون شك ، كما انه حاول ان يكشف أبعاداً جديدة في وسائل التجسيد الفني . ولقد نمت تجربته من دواوينه الاولى وفي التجارب الشعرية الأخيرة ، اعتمد القصيدة المطوّلة على أناشيد ومراحل واستبطن الشخصيات التاريخية كي ينزع من الذاتية او من الوجدانية الكثيرة الآفات والتي تهب قدراً فائقاً للطوارئ ولهموم الدنيا ، وتدع الشاعر الذات والموضوع فيتحرر بذلك ، ويمتطي رأسه الى كل حماقة واقتراء على الفن وعلى الحقائق الكلية الثابتة في رحم الوجود وممنه . فهو ، من هذا القبيل ، من روّاد التجربة الشعرية المعاصرة وممن حاولوا أن يطوّروا القصيدة العربية شكلاً ومضموناً على تفاوت في النجاح والاختفاق . ولقد كان يطالع في كل كتاب قديم وحديث وكل المبدعين قداماء ومعاصرين ، ويتمثل تجاربهم ويحاول ان يغذي بها ثقافته وبالتالي تجربته . ولقد كان البياتي من ذوي المعاناة الفعلية ، وهو ممن تكرر سوا للشعر واضطهدوا عليه وما زال حتى الآن يسعى الى ان يولد فيه من جديد كل مرة جديدة . وشعره يأنف من الرؤيا المتهلجنة والناشزة واللامسؤولة التي طففت حيناً في الشعر الحديث وصورته متماسكة وصقيلة وعبارته كذلك . الا ان الروحانية التي تنبجس منها التجارب الفنية الكبرى ، قد تدرّ له حيناً وتنقطع أحياناً كثيرة . وليس في شعره الصورة الرحيمية الاولى التي ربما طالعنا في

بعض الشعراء الحديثين الآخرين . نقول ان صورة البياتي هي صورة متولدة من أحوال التفصي في التفكير والمعاناة ، وهي مقتضبة ومحددة وملجومة من الداخل ، تتولد حين تتعمق في ذاتها ولا تكسو الحلة الهذيانة ولا الغموض المافوق واقعي . يتحدق الشاعر في أعماق ذاته وأعماق الحياة بالشوة والانفعال ، فتولد له تلك الصور المكبوتة ، الضمنية المقدرة على اقدار والتي لا تتهتك ولا تتماجن على الحقيقة والعقل وما اليهما . ففي أعماق تجربته شيء من الانضباط الكلاسيكي وان كانت تجربته تتعدى الحدود التي ترسمتها الكلاسيكية .

وقصيدة «عذاب الحلاج» هي من القصائد التي وردت في دواوينه شبه الأخيرة وفي ديوان «سفر الفقر والثورة» بالذات . ولقد كان الحلاج من المتصوفة النهائيين الذين لا يقبلون تنازلاً ولا أنصاف حلول على الحقيقة وقيل إنه اتحد بالذات الالهية وأقام في الحضرة السامية وتسمى اليه انه كان يقول: «سبحاني ما أعظمني» «وأنا أنا» وسوى ذلك مما يخلص اليه بعض المتصوفة حين ينتهون الى نهاية مطاف أنفسهم ويشاهدون او انهم يحسبون أنفسهم قد شاهدوا الحق واتحدوا به فوق هاوية الحياة والموت والعدم وطينة المادة والحواس وجدار العقل المتزمت الخارجى . ولم يكن البياتي من المتصوفة عبر شعره قط . فهو يؤمن بالواقع والقدره على تغييره وتدبيره . ومن سقطاته وأشلائه ، كان يحاول ان يبتني الانسان الجديد الذي بدايته ونهايته من نفسه بل بل انه يبدأ ولا ينتهي لأنه ابن اللانهاية والمطلق . ولقد خيل اليه ان ثمة انساناً ما ، كان وهو لا يزال يطوّف فوق هامة الزمان والمكان ، وهو الانسان الداخلي الانساني الذي تجاوز بفعل الحرية الدامي والمضني عثرات الواقع والآنية واليوميّة وتعرّف على اللانهاية من ذاته ومن الحياة . واذا كان الناسوت

يتوق الى اللاهوت في الفن عامة ، فان البياقي يؤمن بأن الناسوت يحمل اللاهوت في ذاته ، وكلّ ناسوت يعي ذاته ويتطهّر يفيض اللاهوت من قلبه . وليس اللاهوت بالنسبة الى هذا الشاعر طقوساً نرفانية وصوفية عازبة وانما هو الانسان الذي ظل يُسقط عن نفسه الاطيان والأوراق والأكسية والأقنعة حتى عاد الى عريه الاول ، وهو ، في الآن ذاته ، عريه الأخير . ولنقل ان الانسان هو إله ذاته في شعر البياقي بل ان الانسان هسو الله حين تكتمل انسانيته ويحل في الوجود اللانهائي والكلّي . والغيبيات الماورائية القائمة بذاتها ، والتي يتكرس لها بعض الشعراء ليست من اهتماماته . وهو يريد ان يُصلح الانسان بالانسان والكون بالكون ، واذا كانت لديه نزعة صوفية ، فانها نوع من الصوفية الانسانية ، لا اللاهوتية ، صوفيّة الحرية والكمال الداخلي وكأنهما غاية الانسان في سبيل تقوية انسانيته واكمالها وليس في سبيل نيل جنة الغيب والتقرب من العزة الالهية . وبذلك فان أقيسة الخير والشر بالنسبة اليه ليست أقيسة دينية ولا أخلاقية مباشرة ، وانما هي أقيسة انسانية . فما يحقق عظمة الانسان وعنفوان التاريخ ومجد الحرية هو الخير ، وما يلحق ويفتري عليها ويُفسد ملكوت الانسان بذاته ، هو الشر والحرام اللذان يُنكرهما ويتنكر لهما . فهو لا يُقيّم قيم الخير والشر بالنسبة الى الدين والى الماورائيات ، بل بالنسبة الى الكرامة والحرية والمجد والتكامل الانساني من الانسان الذي يريد ان يكون مخلوقاً ومخالقاً في آن معاً . وهو حين يتصدى للحلاج ، لا يأخذه في البعد الصوفي الديني الا في الظاهر الزائف ، وجوهر معاناة هذا الصوفي كانت بالنسبة الى الشاعر موقف الحرية والصمود على الاضطهاد من دونها واعتبار الشهادة لها والاستشهاد من دونها فعل حياة وحقيقة وجود ، يرتفع به الفرد الى الانسان اللانهائي والكلّي ويمتنع عنه الموت وان ماتت عنه طينة جسده . وفي أعماق تجربة البياقي ينتصب الانسان لوحده ، وليس الى جنبه إله او آلهة وربما آل الى ذلك من موقفه الأول

والأصيل في الاتجاه المادي لتفسير الكون وقصر عالم الانسان على قدرته
ومعرفته وبطولته الانسانية التي يعارض بها وحدها همجية الكون . وهو لا
يزال يشيد بأبطال « كامو » ومن اليهم من الابطال الذين يتصوفون للحرية
والحقيقة ويترهبون لها بالمعنى الضميري الصرف وليس بمعنى الاعتزال
والانقطاع عن منازلة الدنيا والعالم . أبطال كامو هم الأخوة الانسانيون
للبياني . هؤلاء يحيون ويموتون في سبيل القيم ، لا اكتساباً للثواب الالهي ولا
تقرباً من الذات الالهية بل تعبداً للذات الانسانية القابعة في نفوسهم . انه أدنى
الى أبطال مسرحية « العادلون » الذين يقتلون ويقتلون عبر حالة مسن
الصوفية الداخلية لانقاذ الانسان الكلي وتحقيق سويته . والحلاج هو هنا شبيه
بهؤلاء الابطال الذين يواجهون الموت في سبيل الحقيقة الانسانية وانسانية
الانسان وليس في سبيل الله ، كما يحسب الدارسون .

وفي المقطع الأول يخيل للشاعر ان الانسان لا قبل له بادراك الحقائق الا
في يوم الحشر ، وان التمتع والتقصي لا يفضان كلمات الريح فوق الماء ،
فليس من سبيل الى النفاذ وراء الحس واقتحام اسواره والقياس في حضرته
وقلبه . وربما خيل اليه ان باطن الأشياء كظاهاها ، وانه اذا ما استحلب
الظواهر التي تكتئ عنها بالعنزة الجرباء ، فانه لا يقع في باطنها الا على ما عرفه
في ظاهاها . ومن مجمل المقطع يبدو لنا ان طالب الحقيقة سقط عنها ، لأنه
وقع في الترهات والاباطيل اليومية بل انه أكل الكتب واهتمضمها ولم تفده
صفاء ، بل ضاعفت من نكده وعكره . لقد اتخذ الأوهام يقيناً ، وآمن
بالاصباغ التي أسقطت في ظلمة المعرفة ومنعته من الارتياح الفعلي . وثمة
الخبر والغبار وهما متماثلان ، فكأن كتب المعرفة التي توهم بأنها تعرف ،

لا تعدو الغبار المنشور. انه لم يقيس نار الحقيقة، بل عاكف على رمادها الخارجي البارد. وكل ما نظمته الشعراء وقالوه وتوهموا انهم نالوا به الحقيقة انطفاً في القفر، والانسان ما زال يخبط في عمايته ونكده. وليس يوم الحشر هسو الحشر الديني. انه الحشر على الحقائق المكتومة حين تُعلّم الخفايا المستسرة في أعماق الوجود. انها الحسرة الماورائية التي تحرّ الانسان لمعرفة ما وراء الأشياء ولغز الكون والناس يحسبون ان يوم الحشر يفتح عليهم هذا الباب الماورائي الموصد في العالم بقصور العقل والحس وأدوات المعرفة الانسانية. ويبنّ ان الفلسفة او العلم، وقد تكنّى عليهما بالخبر والغبار، فضلاً عن الشعر الذي تكنّى عليه بالنار التي تراقصت وأخمدت في الصحراء، هذه كلها لا تفي بغرض المعرفة الكلية والمطلق، ولا توصل الانسان الى كماله من ذاته. والنهائية في المعرفة تدعه ينجو من يقين القصور والعجز والغباء الذي ينتابه ويلازمه. فالانسان يضيع عمره في الوسائل الزائفة وفي ترهات الواقع الزائف، يشرب من مياه الآخرين ويحذو حذوهم، انه رقم آخر من ارقام متماثلة. وبداية المعرفة ألاّ يحتسي المرء ماء الآبار الآسنة التي يحتسي منها أبناء العرف والتقليد والواقع اليومي واليقين الطارئ والمعرفة الجزئية والمتغربين بالفهم الذي لا يفهم في النهاية شيئاً. ولقد أصيب الانسان بالدوار والحيرة. ولعلهما ما ورائيان هنا من التحري عن اليقين النهائي والفعلي والحاسم. وكانت نهاية مطافه، انه بدا عاكفاً على رماد تلك النار. صمته من عنكبوت وتاجه الصبار، كما يقول الشاعر ذاته. وتلك صورة اليأس الوجودي والحيرة والوجوم. وكلّ ما انتهى اليه الانسان وفخر به وبمعرفته ليس سوى تاج من الصبار. ولا يزال البياتي يحسب الواقع سبيلاً الى الجوهر وان من تعمق به أدرك الجوهر الكامن فيه. فليس ثمة مظهر وجوهر، وانما الاشياء هي ذاتها بكليتها. ومن الناس من يحسب الواقع تافهاً آفناً مشوهاً. وقد مثله الشاعر بالعنزة الجرباء.

نقول ان المعاناة تَعَدَّتْ بالتأمل في ذلك كآله والتقصي والاستحضار ، كما ان الشاعر تنكّب عن الصورة المباشرة او الفكرة الساقطة بين الأقدام ومال الى الصورة الأخرى التي حسبها ابداعية ومتوازية من المخاض الداخلي على التعبير . الا ان طبيعة الصورة لا تعدو الكنايات اللطيفة الحفرة والكناية كانت أمراً شائعاً في الشعر القديم على مستوياتها النسبية ، وهي قد توهم القارئ والشاعر ، جميعاً ، أنها تسامت على ذاتها حتى بلغت حدّ الرمز . الا انها ليست كذلك لان الكناية تحمل دلالتها في ذاتها ومن العرف ومن المفهوم العام التصيق بها . واما الرمز ، فانه يستبطن الظواهر وينال منها ما ليس مبدولاً في العرف والعادة والتقليد . والشرب من آبار الغير والتلوّث بالخبز وبالغبار وبيت العنكبوت وفض ختم كلمات الريح والعنزة الجرباء وما الى ذلك ، هذه كلها ليست على تلك الشفافية النائية الداخلية لتُحسب رموزاً ، وان كانت تسمو بعض السموّ عن الكناية المسطحة او المباشرة ، كما أثرت قبلاً . وقد يكون الصواب أنه عمّق الكناية دون ان يوفي منها الى حالة الرمز الفعلي ، وهو حالة عليا من الاستبطان شبه النبوي . والصورة ، كما بدت في الشعر الحديث والسوي ، كانت أصمد من الداخل وأنفذ في الرؤيا وفي الخيالية الابداعية . فالبياتي لا يزال موثقاً بوثق واقعي ومادي ، وهو حين لم يؤمن بالغيبيات استحالته عليه الصورة الغيبية الفنية وليس الرمز سوى اقتناص سام لغيبيات المظاهر في يقينها الفعلي وليس الافتراضي ، كما حسب الرومنسيون . كانت الواقعية تقبض عليه بيد خفيفة والكناية ترد عنده في مثل صقل الفكرة وحزمها وحسمها والظلال الایحائية والهاالات الأخرى قد تكون متعفّية فيها أو أنها عاطلة عنها .

وفي المقطع الثاني ينحدر الشاعر الى الكنايات شبه الرومنسية بل الطفيلية الدائنية المتناول ، اذ تكفى عن الظالمين برمز الذئاب وصائدي الذباب والسحب السوداء التي تخرب حديقة الصباح . وفي يقيني أن هذه الصور هي من الصور الدنيا والشاعر الكبير يعف عنها ، وكانت قد ابتُذِلَتْ وتعفّت في التجارب الرومنسية وما إليها ، حتى انتهكت وانتبذت وسُفّهت . ولا يرتفع عن هذا الأديم شبه النسخي والتقريرى الا صورة « خمائل الضباب » ، اذ خطفت فيها صورة عليا من التحسس بالواقع واستحضاره في اللمحة النفسية على غرار البرناسيين .

وأما المضمون الذي يترأى في المقطع الثاني فهو يمثل حنين الحلاج الى اليقين والترجي عليه . انه يمثل حسرة الانسان الذي يريد ان يوفي الى نهاية مطافه مع نفسه ولا يفلح فيصبح : « يا مسكري بحبته ، محيّر بقربه ، يا مغلق الأبواب » وكلها من التعابير الصوفية المأثورة ، وقد توسلها الشاعر للتعبير عن الانسان الذي يتوق الى كليته وكماله ويتطهر من قصوره ومن غبائه ومن ارتبائه للحتميات الصغرى التي تأكل الحياة والناس . والحلاج يتوسل أمام باب الغيب بدفاعه عن الفقراء أمام جبروت الغنى . فهم الذين كسوه تلك الأسمال ، وهي زراية في الأغنياء والمكابرين وأوسمة للمتضعين ، محبي الانسان والمؤمنين بوحده من خلال الأفراد والذين يأنفون من الخلاص الفردي الذي يؤمنه الثراء الفاشل لأبنائه . ليس المهم ان ينقذ المرء ذاته بالمال او المعرفة الجزئية وانما المهم هو انقاذ الانسان كله وكل انسان في العالم . والفقر هو الذي يحسد عاهة الوجود والدفاع عنه هو الدفاع عن كرامة الحياة وعدالتها وحريتها وتحررها من الحاجة والضرورة العمياء . الا ان الدفاع عن الحياة والانسان من خلال الفقراء لم يُجْده جدوى نهائية وها ان اللبس يعتره بل

ان عتاة الدنيا واثرياءها ومُبْتَزِّيها لأنازيتهم وغيابهم وشرورهم . انهم يحاصرونه بل ان ذاته تحاصره وهو يبحث عن الجذور والآبار اي ينباع . واثر تلك الرحلة لم يَبْهَقْ لديه سوى أصداف الحقيقة واشباحها وأطرافها . وحتى الآن لا تزال عبقرية التعبير تجري على المظاهر الحسية ، الحاملة لمعناها او معاناتها بذاتها المباشرة ، وهي توشك ان تقصر عن السوية التي لحق بها الشعر الحديث في استبطان المظاهر والغور فيما دونها . انها مظاهر مادية واقعية ، حملت فضلاً عن ماديتها وواقعيتها بعض سمات الانفعال الذي لا يَعْطُلُ عنه أي عمل في . لا شك ان العبارة صقيلة بذاتها ، والصورة غير محشوة ولا محشودة ، وهي لا تنفرط كما كانت تنفرط صور السيّاب بالتداعي الاخرق من خلال لفظة كلفظة «بابا» في قصيدة « غيلان » أو لفظة « الأرض » في القصيدة ذاتها ، وقد انساق من هاتين اللفظتين الى نوع من الاستطراد الذي يتولد من ذاته توالداً أحرق بالتداعي والاكتناظ بالمعلومات التاريخية والاسطورية. فصورة البياتي أجلى ، ان صفاءها ليس مماثلاً لصفاء صور بودلير التي تماثل مياه الغدير ، شفاقة وعميقة وأخرى في الآن معاً . صورة البياتي حادة وحاسمة وهي تَرِدُ في العديل الأقل من الألفاظ ، لكنهما مرتبة لواقع الشاعر الذي يرفض غيب الروح ويرفض معه الابداع الغيبي وهو وحده الذي يستسر المظاهر وهو عامل الابداع والتجديد في كل آن ومكان .

ولقد دعا الشاعر المقطع الثالث « الفسيفساء » . وهو كأنما يزعم بانه ليس خاصاً به وانه يستعيره من المفاهيم العامة الشائعة او المتداخلة بعضاً ببعض في الاعراف . وفيه يصف الشاعر مهرج السلطان ، وهو مهرج عريق ، قديم

في البلاطات ، وقد تكنى به عن الشاعر العميل للسلطة ، يقول قولها ويتحرق ويلعب لعبة البهلوان للترضي ونيل الخطوة . إنه بين يدَي سيده ولا كرامة له على نفسه ولا على عمله ، يُسِفُّ الى اذلِّ الاعمال كي ينال التقرب منه . فهو يداعب الأوتار ، أي انه يسعى كي يطرب سيده ، وينشد ، بل انسه يوقع له الانغام التي تفرح بها نفسه . وذلك كله رمز للطاعة والتنازل عمن الذات . الا ان الطرب لا يجدي السلطان ، وظلم الرعية واكل الباطل والابتزاز والاكرام ، هذه كلها تعقد انشوطتها في نفسه ، فيتجههم عليها ، وحين لا يدرُّ له الفرح من ذاته ، فانه يستدره ويفتعله بالغناء . فاذا قصر الغناء استدره بالبهلوانية واللهو الآخر . وهذا هو مهرجه يسير فوق حدِّ السيف ويسير فوق الدخان ، اي انه يفتعل الألاعيب السحرية المأثورة لينقذه من ورطة نفسه وانشوطة قدره . ثم ان الصور والكتابات تترى على الايقاع ذاته ، فنشاهد المهرج وقد سار على الحبل واخذ يأكل الزجاج ويقلد السعدان ، وهي كلها من الامور التي تُشاهد في السحرة والمهرجين والمشعوذين في السيرك . وقد نقلها الشاعر من واقعها الفعلي او المباشر الى نوع من الدلالة الداخلية على افتقاد كرامة النفس والتحول الى اداة فارغة لا تنازع ولا معاناة فيها من اجل الكسب الذي هو غاية المهرجين والمتزلقين في الوجود . والبياتي لا يقبل المال ، وفقما يبدو في هذا المقطع ، ولا التوال والخطوة ، لا يقبل منها الا ما كان موافقاً للكرامة والحرية والارادة والاختيار . فاذا تنازل المرء عنها او عن أي منها ، فان الكسب يفقد الكرامة ويصيب بالمهانة التي تتداعى في المرء وتسفِّ به ويسفِّ بها حتى يغدو مهرجاً يأكل الزجاج ويحمل الاطفال على ممتنه استرضاء لسيده .

واني لست اود ان امضي مضي النقد القدماء في احتراف الكشف عمن السرقات الشعرية ، فليس في الشعر سرقات ، وانما تأثرات تنزل في ضمير

النفس وتعزب فيه وتطلع منه دون أن يتنبه الشاعر لها ويتفطن الى آثار الآخرين عليها . واريده ان ابذل مقطعاً من قصيدة البصارة للشاعر خليل الحاوي الذي نظم ونشر عام ١٩٥٧ ، وهذا المقطع الذي وصف فيه المهرج عام ١٩٦٤ ، كما يذكر في عقب هذه القصيدة من مجموعته الكاملة التي صدرت عن دار العودة . يقول الحاوي في مقطع من قصيدة « عند البصارة » وعلى لسان البصارة ذاتها :

اراك تستحيل°
لساحر يُسمّوهُ الاشياءُ في العيون°
مهرج حزين°
في مسرح الفجر°
يروّض الافعى ويمشي حافياً°
يمشي على الجمر ، على الإبر°
يعجنُ في اسنانه الزجاج والحجر°
يضمّ في كفّيه وهج الشمس والظلال°
ينسج منها هالةً وشال°
حورية تهبط من اكمامه الطوال°

هذا المقطع نشر عام ١٩٥٧ ، كما قدّمنا ، في مجموعة الناي والريح
وعام ١٩٦٤ ، يقول البياتي في مهرج الملك :

يداعبُ الاوتار°
يمشي فوق حدّ السيف والدخان°

يرقصُ فوق الحَبَل
ياكل الزجاج
يشفي مغنياً سكراناً
يقلد السعدان
يُرْكِبُ فوق مته الاطفال في البستان
يُخْرِجُ للشمس ، اذا مدت اليه يدها اللسان
يكلم النجوم والاموات
ينام في الساحات »

وللقارئ ان يقارن المقطع السابق بهذا المقطع ويخلص الى النتيجة التي يراها
صائبة ، ووفقاً ليقينه الخاص به ووجدانه .

تلك لمحة عارضة اقتضاني الصديق الفني ان الفت القارئ اليها ، ومن دون
دون ذلك نكمل شوط القصيدة المطولة دون التفات الى سمات أخرى . هذا
المهرج ، إذن ، كان يتنازل عن ذاته كل التنازل ولا معنى للكرامة الانسانية
بالنسبة اليه . انه هو عدو البياقي النفسي لانه تنازل عسن انسانيته واكتفى
بتحصيل الضرورات المادية والكسب الذي لا كسب فعلياً فيه لانه يحيل المرة
الى عبد مستعبد لحاجاته وشهواته الصغرى والدنيا . والصور المترادفة قد
يسمو بعضها على البعض الآخر في المقطع من ارتقاء مستوى التهريج والسحر
والشعوذة ، لتسليه رب القصور وسلطان الحياة على ابنائها التعماء المخدولين
والمستسلمين . وهذا المهرج تنازل بعد يأس من العثور على قصائده . انه كان
ناهداً من قبل الى السمو والعلو . لا انه خذل وماتت ابنة السلطان التي احبها ،

ماتت بريئة كالزهرة التي تأفل وتذوي . ومن خلال موتها ألحدّ بالعناية والعدالة ، وتوهم ، بل انه ايقن ان القدر السادي والصدفة العمياء تسيران الاقدار . ولو لم يكن الامر كذلك ، فكيف يموت الاطفال وكيم يولدون ما داموا يموتون لتوهم ؟ انها القضية الكبرى التي ثار من اجلها الوجوديون ، ومن خلالها ألحد البير كامو وتعرض للآلهة ، كما انه اكّد ان الانسان ينبغي ان يكون إله نفسه ، وان يصمد لقساوة القدر وغبائه ، تماماً وفقاً للنظرية الرواقية . لعل هذا المهرج يمثل مرحلة نفسية اجتازها الحلاج من شكّه بالحياة وعقلانيته وعدالتها . وفي تلك المرحلة اسف الى الخضيض من الشك والريبة وتساوت الأشياء والقيم بالنسبة اليه وعاد التهريج في بلاط السلطان عملاً متوازياً مع العصمة والبطولة ، لان الحقيقة انتفت من الوجود . والشعر الحديث لا يعرف التسلسل المنطقي الملازم على بيت وبيت آخر ، وطوال التجربة التي تلتزمها القصيدة ، انه يؤدي أنفاساً ونُبْداً من ذلك ، والقارئ يوحّد بينها عبر المعاناة العامة . وكل مقطع هو يقين مرحلة مما طرأ عليه عبر هذه التجربة الكلية .

والمقطع الرابع هو مقطع المحاكمة ، قال بوجه السلطان قوله " والسلطان يرفض ان يقال امامه اي قول يعارضه . انه يؤثر المهرج والمتملق والمداجي . وفي الاحاديث ان « قول كلمة حقّ امام سلطان جائر تغني عن اربعين يوماً من الصيام » . وهكذا فان الحلاج او الشاعر تكافأت نفسه والتحمت ، ووازي قوله فعله ، واتحد الواقع فيه والمثال ، بل انه حقق ذاته ، لانه آثر المعنى والفكرة والمبدأ والكرامة على السلامة ، وكان يقدر ان يصمت دونها او ان يخادع ويداجي بها . ذاك الكلام كان فعل وجود وحرية بالنسبة اليه ، انه التحم مع الحق ، واصبح هو هو ، أو أنت أنا ، كما يقول الشاعر ،

ووفقاً لتعبير المعتزلة. الا انه سيق الى المحاكمة بالكلمة التي باح بها على الجور، فتوحد وتفرد والتفت من دونه فلم يجد احداً ، ففرّ عنه الناس ومالوا الى السلطان . لم يتبثّق حوله الا الفقراء والطيبون مثله ، وهؤلاء لا رجاء لهم ولا عزوة فيهم . والآخرون كانوا كلهم من شهود الزور. لقد اولى الشيطان بهم وليمته الكبرى وعمّ الكذب والنفاق . انه مثل مقتل بزرجمهر . كان وحده وحوله الذئاب ولم ينصره احد ، وحُكِم عليه بالاعدام منذ الف عام ، والاعدام يحرّره من سقطات الدنيا ولعنات الوجود . فالحق والذي يجهر به ولا يتنازل عنه ، يفرّ عنه المؤيدون طالبو السلامة والربح ، ويغدو وحيداً بين الذئاب التي تنهش فيه من كل جانب . وربما خطفت عبر هذه المقاطع مثل تجربة المسيح دون ذكره . والبياتي بأنف ان يمضي مضيّ السياب في اعتماد رمز المسيح ، لانه يجد في الاجواء الدينية خروجاً على مذهبه وبقينه المادي والواقعي والمناقض ، بل الداحض للغيبيات . واما الصور فهي افنى وانقى نسبياً ، وان كانت ما زالت تلتزم عيارها ومستواها .

وفي المقطع اللاحق أسفر له الحق لأنه مال كالسيح الى الفقراء وقاطعي الطريق والى البرص والعميان والعبيد وحذره من التخاذل والتراجع والتأمر عليه شهود الزور والقضاة والمأفونون وأتلفوا كل ما له وأحرقوا كتبه وقطعوا لسانه لأنه جهر بكلمة الحق ولقد ازداد وحدة وتغرباً وأقام في منفاه الداخلي وليس من يشد ازره ويقوم الى جنبه . وفي النهاية نهبوا كتبه ومزقوا جسمه وصار سماداً في غابة الرماد تغتذي منه وتنمو . والموت هو مقدمة للحياة الجديدة .

لقد كان الحلاج الوعاء الذي أفرغ فيه الشاعر معاناته وجسّد تجربته على

الحرية وتحقيق انسانية الانسان عبر الأقوياء والاثرياء والظالمين الذين يعاقبون على الكلمة وعلى الكرامة . انه فعل وجود بالنسبة الى الانسان الكلي واللائهائي والمطلق الذي يضمه المرء في اهابه وفي أعماق وجدانه ولا فضل له ولا فضيلة من دونه . فالمرء لا يحيا بالنسبة الى الشاعر ليكسب كسباً ويثري او ينال حاجة وانمسا كي يخدم الانسان والحياة في أرقى مستوى لهما وفي الشهادة لهما والاستشهاد في سبيلهما .

وفي الحقيقة ان الشاعر يحاول ان يسمو وان يبدع النغم الداخلي ولقد سميت صورته وتجربته في مظان كثيرة ، الا ان الصورة الرؤيوية لم تدر له لأنه هو ذاته يأنف منها . ولقد أقام على نوع من الكلاسيكية المتعققة ، التي تنزل في بعض الأعماق ، ولكنها ترفض ان تشيع المذموم والمظلم والمشوش والمتلهسن كما يفعل بعض الشعراء الحديثون لانه لا يؤمن بتلك الطفرة كما يسميها . فالتجربة انسانية وماورائية في آن معاً ولكن ماورائية الصورة قلما انثالت له دون ان تتخلى الصورة عن ارتياد العمق . واذا خطفت على شعره بعض ملامح الغموض ، فليس ذلك متولداً من تشويش الرؤيا بل من النفاذ بالتأمل الى أصقاع جديدة قد ما يقصر الانسان الأليف عن ارتيادها . واذا كان الانسان هو إله نفسه وانه يتوق الى المطلق الانساني فان قيمة التجربة تظل في مرادفها للشهادة والاستشهاد في سبيل قيم الحق ولقد التقى المسيح ، دون ان يكون قد عثر عليه في وجهه الصاحي وارادته .

قصائد من بلند الحيدري

العقم

نَفْسُ الطَّرِيقِ
نَفْسُ الْبُيُوتِ
يَشْدُوها جَهْدٌ عَمِيقُ
نَفْسُ السَّكُوتِ
كُنَّا نَقُولُ
غَدًا يَمُوتُ وَتُسْتَفِيقُ
مِنْ كُلِّ دَارِ
أَصْوَاتُ أَطْفَالٍ صَغَارِ
يَتَدَحْرَجُونَ مَعَ النَّهَارِ عَلَى الطَّرِيقِ
وَيَسْخَرُونَ بِأَمْسِنَا
بِنِسَائِنَا الْمَتَأَفِّفَاتِ
بَعِيرُونَا الْمُتَجَمِّدَاتِ ، بَلَا بَرِيقِ
لَنْ يَعْرِفُوا مَا الذِّكْرِيَّاتُ
لَنْ يَقْهَمُوا الدَّرْبَ الْعَتِيقُ

وسيفضحكون لأنهم لا يسألون
لِمَ يضحكون .. ؟

....

كنا نقول :
غداً سندرك ما نقول
ولسوف تجمعنا الفصول
هنا صديق
وهناك انسان خجول
بالأمس كان هوى عميق
ولعلنا

لم نعنِ ما كنا نقول
فالיום تجمعنا الفصول
ذاك الصديق
بلا صديق
ذاك الهوى

وجنه صفيق
وعلى الطريق
نفس الطريق
نفس البيوت
يشدها جهد عميق

نَفْسُ السَّكُوتِ

وَهُنَاكَ

خلف النافذاتِ المُخلقاتِ

كانت عيون غائراتِ

جَمَدَتِ لتنتظر الضُّغَارِ

وتخاف أن يمضي النهارُ

مع الطريقِ .

كان بلند غارقاً في سموته وصمته وفي كآبة حييَّة ، تفرَّ على ثغرها ابتسامة رقة ومودة . وانك تدرك تَوّاً انه تخلّس عن ثاراته على الحياة والقدر والناس وانه أثر المحبة والرفق ، دون ان ينبو به العزم القديم . بلى في نفس ذلك الشاعر مثل خمرة صوفية صامتة ، يتعاطاها مع ذاته ويبدو للآخرين وكأنه قنَّع وارتضى بقدره . لعلّه طبع على طبع الالفه والمحبة يأخذ الشر والقسوة والغدر بالروية والتمهّل : « ولا تُقاوموا الشر » فان الشر يقضي على ذاته بذاته . بلى ان معاناة بلند خفرة لطيفة كنفسه ، ليست صيّاحة ولا معولة ، ليست مدمّرة . وهي لا تلمّ أسمال الاساطير في دربها ولا تدعها تلتفّ عليها وتخفقها . انها اشبه بخمرة داخلية يعلّتها مع ذاته بصمت ، كما قدمنا . الشعر مع بلند يؤثّر الهمس والبوح والنجوى وليس فيه اللعنة الملعونة التي قد ما تطبع الآثار الأخرى . لا يستسلم او يتنازل ، وان كان يأخذ الأشياء بالرفق والتؤدة . ومن هنا تتولد تجربته على ايقاع خافت وعبر صور شفّافة ووحشة دائمة مبهوثة في قلب القصيدة وضميرها . ومن النقد من قد يحسب ان هذا الخفوت هو صنو الاستسلام والدنو في ارتياد التجربة . الا ان للشعر سماته

وخفقاته ، وقد لا يكون الشعر الهامس بل الصامت أقل عمقاً من سواء ،
لعل الصمت والخفوت ان يصفياه ، وان يُبرثاه من عكره ونكده ومن
غثائته ومن تجمته ومن ذهنيته . وبين الأوتار العديدة التي عزف عليها الشعر
الحديث ، كان وتر بلند الوتر الروحي ، اذا جاز التعبير وليست الروحانية
مماثلة او معبرة عن الصوفية المأفونة او الكهنوتية التي تواجه العاهات والشرور
بترجي الغيب وانما هي حالة من الصفاء والتألف ، حين تستحيل نفسه ذاتها
الى نغم . ولسا نود ان نغالي ولكننا نرجح بأن تجربة بلند هي تجربة نغمية .
ومن يحسب شعره على الافكار ويخصيه على الأحداث والصور وحسب ،
فانه لا يقع منه الا على أقله . فالنغمية هي عماد من مقومات القصيدة وهي
نغمية خالقة لأنها لا تتحقق ولا تسيل في النفس الا اذا اتصلت في نوع من
الاتصال بالحقيقة . ومن ذا يستطيع ان يتمهل ويصغي الى الهمس في جلبة
الشعر الحديث والى اللون الداخلي الهارب عبر الاصباغ والالوان والبهارج
والازياء المعمية في ذلك الشعر . ليكن ، فان الشعر يعزف على اوتار متعددة ،
ولكل شاعر سبيله وبلند لا يعبر ولا يستعير ولست تحس طعم الترجمة في
شعره ولا تتلامح لك فيه سمات الآخرين وقصيدته تخرج من رحمها وليس
من رحم القصائد الأخرى .

وقصيدة «عقم» هي من لطائف الشاعر على تجربة كان يلتزم فيها ، حيناً ،
رجاء البعث والقيامة وتدفق الخصب ، وملامح العقم تتبدى على الطرق
والبيوت والصمت . شوارع مقفرة بلا صبية يهزجون ويلعبون وليس من
عابر يعبر . وليس في الطريق والبيوت المتكررة على ذاتها معنى الرتابة والسأم
الخارجيين وانما هي رمز العقم الداخلي وامتناع التغير من امتناع الخلق والحرية
والارتياح المبتكر على الاحياء والاشياء . فالطريق والبيوت والسكوت هي هنا

الحياة بل الكون المستعاد بذاته كلّ غداة والحياة الدائرة على نفسها في دوامة
دونها وحولها جدار . وبلند لا يغترف الرمز المدوّمي والمجلسوب بالتقصي
الذهني والتحرّي شبه المتعمّد ، وانما المظاهر الخارجية تنزل في نفسه وتطلع
منها بخفر . وهي لا تفقد خاصتها ولكنها تتضاعف عليها بالدلالات الأخرى
المستمدة منها بل من نواياها ومن ضمائرها . والبيوت والطرق متى كانت
هي ذاتها ، فان الحياة هي ذاتها ، والكون هو ذاته ، انها مظهر التعامل اليومي
والفعليّ معهما . ومن قلب تلك الرتبة الوجودية كان الشاعر يحلم بالبعث
والتغير ، وهما هنا الأطفال ، وهؤلاء ، منذ القدم ، رمز التجدد والاقبال .
الطفل يبعث دماً جديداً يتخطى والده ، بل انه وفقاً لليقين الاغريقي ، يولد
مرة اولى من رحم والدته وصلب والده ، وتلك ولادة عمياء صماء ويولد
مرة ثانية من ذاته حين يتجاوز والديه ويتحرر منهما ويفعل أفعاله بفعله . وفي
التقاليد الريفية ان اصوات الاطفال تطرد الشيطان من التعشش فيها . انه سبيل
للبركة والنعمة . وكان الوثنيون يقيمون عيداً للأطفال تحدّر في صلب الزمن
الى الأعياد المسيحية ايام الشعانين ، لقد تجدد دم الحياة بهم . انهم يصوتون
في المنازل ويتدحرجون على الطرق في الغداة الباكرة وقيامهم على الطرق يبتّ
فيها حياة ويمنع عنها العقم . والشاعر يعي ذلك بوعيه ، كما انه يعانيه بمعاناته
وهو يقول ان اولئك الاطفال سيغيرون الأمس وقيمون في حاضر لهم بل
في غدهم الذي يصنعونه بأيديهم . ستكشف لهم غباءات الماضي ، والنساء
لن يكنّ منطويات في مخادعهن وأنفسهن يتأففن من الاسر المجاني اللاجمدي
ومن عقم حياتهن . والمرأة المتأففة العربية هي التي ارتهنت للعمل المنزلي
والتي حُجّبت والتي لا حرية لها ولا هوية ولا كيان خاص . وتلك عاهسة
يحسها الشاعر عبر التجربة وليس عبر الوعظ والارشاد الاصلاحى ولقد
تأدّت له من ذاتها ولم يتحرّر عنها بالوعي النظري والأخلاقي . تأفّف النساء
هو وجه آخر من وجوه العقم الكاسي حلل الحياة في الداخل والخارج . ومن

ومن تلك الرموز والكنيات الخفرة ما ألمح اليه الشاعر في العيون وهي متجمدة. والعيون كاليوت وكالطرق ليست العيون الخارجية البصرية وإنما هي النفوس أنها كناية عنها في اعماق الضمير ، وهؤلاء الأطفال سيتجاوزون حالة الجمود ولن يقيموا في الماضي وفي الذكريات ، لن يفهموا عقمها وتكررها ولن يضحكون لأنهم أبناء الحياة ولأن الحياة تضحك من خلالها ، وهي ليست الضحكة الفلسفية ولا المادية التي لها بواعث مقررّة مسن الكسب والربح والخسارة ومن الانجازات العقيمة التي لا تنجز شيئاً . الأطفال يحبون الحياة ولا يقيمونها ولا يعللونها ولا يرتابون بقيمتها . ولهذا قال عنهم الانجيل : « دعوا الأطفال يأتون لي » ولا تمنعوهم لأن لمثل هؤلاء ملكوت السماوات ».

وفي مرحلة ثانية من التجربة ، يفتضح الشاعر خدعة الصداقة والمداخلة . الناس المتّقون التنازليّون ، لعلمهم كانوا يطلبون الإلفة ولنسوف يخرجون من ذواتهم ويؤسّسون للحب الفعلي الصافي . إلا ان الأشياء لم تتغير بل أنها تفاقمت وحصل التمزق والفرقة وتكشفت الأقنعة عن وجوه صفيقة ونوايا أخرى . وما زالت الأشياء تجري على منوالها والبيوت هي ذاتها والطرق والجهود الراضح العاني وما زالت حالة الترقب قائمة وجائئة وراء النوافذ .

هذه تجربة داخلية على التحول الداخلي وتجدد الحياة وامتناع الاقنعة والمراعاة وتطهر الانسان وولادته من جديد . لها ايقاعها ورموزها الخاصة بها . والنعمة تغمرها من كل اطرافها وهي تلك النعمة التي تظل الصور والمعاني هي التي تبعد حالة الشجو من دون الطرب . ولقد كانت كلمة « نفس » تتكرر كاللازمة والايقاع النفسي . وتكرارها كان يجسد حالة الرّثابة بل العقم فضلاً

عن التكرار الذي يقتضي أثرها في ألفاظ: « البيوت والطريق والسكوت » .
 وثمة عناصر متعددة تتضافر لتوحي بالتجربة وتجسدها . تكرار الألفاظ والحمل
 وتكرار المقاطع والتعارض بين الأمس واليوم اللذين لا يتعارضان . الأمس
 امتد في الحاضر والمظاهر ما زالت هي ذاتها . وكانت الفصول تحمل معنى
 التطور والتغير . وكذلك الانسان الحجول القابع في ذاته والذي قد يخرج منها
 ويخرج من قنقم الأعراف ، والثقاليسد ، والتقولب بالقوالب العامة . الا ان
 الألفاظ كانت تفقد معناها لانها كلمات بلا معان او ان معانيها كانت نافلة
 ومضافة اليها . ليس في تلك الكلمات فعل يفعل ويتحقق . والفصول كانت
 ذاتها والكلمات البلا معنى ، هي ذاتها . ومن بين ذلك أطلت الوحدة ربيبة
 الرتبة . فليس من صديق لصديق ولا انسان لانسان كل قابع في وحدته
 وخارجيته ويوميته المتناسلة بعضاً من بعض بلا طائل . وانها الوطأة الدائمة ،
 وطأة الساعات المتشابهة ، وطأة الزمن الميت . والنوافذ ما زالت النوافذ . هناك
 ومن دونها عيون تنتظر . هكذا تجسدت أجواء العقم . والقصيدة دارت دورتها
 على ذاتها وانتهت من حيث ابتدأت . وتلك فعلية العقم في متن التجربة وفي
 حياتها ونموها وارتدادها الأخير على نفسها . المقطع الثاني نسخ المقطع الأول
 على المشاهد والألفاظ نفسها . ومن العناصر المتشعبة للتجربة كانت القافية
 المتجاوبة علناً وضمناً ، وهي قواف ساكنة ، شجية ماتت فيها الخطايسة
 والطرب والتدفق الآلي في النغم . وجملة القول ان الحياة لا تطيب للشاعر
 على وتيرتها اليومية المعتادة . وربما لا يطيب له الوجود ذاته . انه يأنف من
 التكرار بنوع من الاحساس بالسأم الوجودي . وكما قال بودلير : « هذا العالم
 يضجرنا ، فلنرحل . واذا كانت الأرض والسماء سوداوين كالمدا . فان
 قلوبنا التي تتعرفها هي مملوءة بالأشعة . » ولكن بلند لا يتسامى على يأسه ويقيم
 عليه في سائر القصائد كالمشعراء الرجيمين . ولا سبيل الى المقارنة بينه وبين
 بودلير الشاعر العلمي المطلق . ولعل بلند يؤمن بأن الانسان قادر ان يغير قدره

بلداته وان يخرج من نفسه ومن خجله ومن منزله وان يكون ابن نفسه وليس
ابن والده وأجداده . ولكن الأبناء كانوا تكراراً لأبائهم واجدادهم والبيوت
لا تتغير وكذلك الطرق وهنا تتخطى البيوت دلالتها الجزئية وتغدو رمزاً للكون
ذاته كما قدمنا . وعبر القصيدة يُطَوَّف الشاعر بالنساء والعائلة والصدقة
والحب والفصول وما إليها وهي العناوين الكبرى لمسار الحياة .

وفي قصيدة أخرى دعاها : « الوحدة » يقول :

هكذا أنتِ نَمَوْتِ
عشبةٌ صفراءُ في ضفّة موتي
وحديثاً مُسْرِفاً بالهمسِ
كالهتَجَسِ
كصمتي
هكذا أنتِ نَمَوْتِ
من سُكوتي
من نَظَيّ " تعبر ليلي في خُفُوتِ
من رُؤى تضخم ظِلِّي
من بلى " ينسجُ في الوحل بيوتَ العنكبوتِ
هكذا أنتِ نَمَوْتِ
قفرةٌ جرداء لم تحلّم بينبتِ
قفرةٌ جرداء كالخبيبةِ

كانخية أنت
فاتركيني
سئمت وجهك نفسي
اتركيني
صخباً أزحف في الطين وأمسي
بعد حين
لي مثل الناس صوتي
لي مثل الناس حسّي
وظنوني
لي مرمي
ومر في دروب الشمس أعمى
لي ضحكي
وجنوني
وبيتي
صحوتي تفرق في السكر وتمتص
سنيي . اتركيني
انا للناس وللنسر الذي ينهش صدري
أنا موتي .

هذه قصيدة وجدانية غنائية رومنسية . الصورة فيها تفري فرياً في أحشاء
التجربة واللفظة المنفردة تقوم مقام الأبيات والشروح الطويلة والنغم يفيض

من قلبها وكأن الروح تسيل في قلبه وتهمس همسها الخافت الشجي . الوحدة رفيقة الشاعر ، أنها أشبه ما تكون بظل له يقتني على آثاره ويقيم ويرتحل معه . وكنا قد استشفينا شيئاً من هذه المعاناة في القصيدة السابقة حيث كان الناس مؤودون في أرماس نفوسهم لا قبل لهم بالخروج منها . كانوا يعايشون نفوسهم ويعاشرونها في الظل والصمت والعقم والرتابة . وها ان هذا الشاعر يتمثل الوحدة وكأنها أمر قائم فيه ومنفصل عنه ، في الآن ذاته يخاطبها وكأنها انفصلت عنه وعادت كالعدو الملازم ، او كالداء العياء . والصورة الابداعية تدرّ له من خيال مكثف وملتو على ذاته : «عشبة صفراء في ضفة موتي» ولست أدري اذا كان بلند قد أدرك حالة الرمز في ذلك . فان في العشبة الصفراء ما هو أنأى من ظاهرها . فيها معنى الطفيلية والتفاهة ومعنى الامتصاص لنسخ الحيوية والحياة . وتتكاثر الصورة من ذاتها بصفة الموت . ولقد شاهد الاحوال النفسية في حالة حسية مبتكرة ، ومخلوقة بخلقه ، ومتى تجسدت المشاعر في المظاهر ، تمّ الرمز على ان تكون المظاهر ، كما هو شأنها ، هنا ، مظاهر حسية ونفسية في الآن معاً . لعل الموت كان بحيرة ، والوحدة تتعشّش كالأعشاب على شاطئه المنسّسي . ولا غُلُوّ في القول بأن هذه الصورة هي صورة عليا حملت الذاتية الحية الموحية والصدق والألم فضلاً عن الموضوعية التي دعته راتقة صافية لا تنتجهم ولا تتناثر أشلاؤها كما هي الصورة السريالية . وعبر ذلك تتوحد الوحدة مع الموت . وانه لموت آخر ، الموت في الحياة ، الامتناع عن الخروج من الذات والتعامل مع الآخرين ومع الحياة اي الامتناع عن فعل الوجود والخلق . انها تأكل أيامه وتمتصّها كالعلقة الطفيلية القاتلة . وهذه الصور تكونت هكذا بسوية حية لا قبل لنا بالانتهاء من ابعادها . والشعر يؤخذ، من قبل ومن بعد، بالدائقة والتمثل والمعاناة . والقارئ الذي لا تسيع ذائقته لطائف الصورة يُحجّب ويقيم خارج حرم الرؤيا . وفي تلك الوحدة كان الشاعر يخاطب ذاته ويتحدث اليها . انه نوع من الهجس بل الصمت .

وهو ينسب الصمت للماته وكأنه صمت آخر . انه صمت اللا فعل والعجز عن مواجهة العالم الخارجي الذي يتوحش عليه ويوشك ان يسحقه بجبروته ولعنته . والخروج من الذات الى الحياة والى التصدي لسادية العالم وقسوته ليس من الأمور اليسيرة وقد ينفق المرء عمره وهو يعايش ذاته على رغباتها وأحلامها وهو يكتبها فلا تتحقق ولا تنمو ولا تعرف السعادة . والهواجس التي عبر عنها في لحظة باسمها العاري المباشر تكسو حلة الصورة المبدعة من قوله : « من خطى تعبر ليلى في سكوت » ولقد تحولت الشاعر الى مظاهر مرة اخرى والى ما يشبه الكناية التي تعبر دون ان تفصح وتنطق . والخطى الليلية تلك هي خطى الأحلام والأوهام والهواجس . الشاعر الذي تحضر عليه مثل الأرواح السوداء والتي تُسمع ولا تُرى . والابداعية تتم في مثل تلك الحدود ، تُفصح بلا افصاح . وقد كانت الاحلام تتناسل وتتوالد من ذاتها حتى انها تضخمتم ومدت ظل الشاعر في الوهم واللاحقيقة . والخطى امر سمعي والرؤى أمر بصري ، وهي جميعاً داخلية . وتتمادى الصورة في الرؤيا ، فيحس بأن في الوحلة مثل البلى الذي يحوك خيوطه كخيوط العنكبوت ولكن في الوحل . وهذه سمات التجسيد الفني في القصيدة الحديثة . ان يُوفق حدس الشاعر الى العديل الحسني المخلوق للتيار النفسي . ولقد شاهد الشاعر البلى وهو فكر ، شاهد بأم عينيه وكأنه مُكسبٌ على ذاته . ينسج خيوطاً وهمية ويبني بيوت العنكبوت وفي الوحل . العنكبوت كان أبداً من رموز الشعر الحديث وكان بودلير قد أوجله اليه في كتابته وسويدائه اللعينة . وقد قال في قصيدة « السبلين » اي السويداء او المياولنخوليا : « وشعْبٌ من العناكب اللعينة يتَجَرَّرُ ويحبو في نفسي » . وللعنكبوت معنى الوحلة الكبرى ، بل لعله هو الرمز الفعلي لها . فليس للعنكبوت من قيام الا في المواقع الخربة والموحشة انه يحيا بين الانقاض والحطام حيث لا تتنفس ولا تحقق الحياة . وهو يحمل معنى التعثر في الشراك والشباك الفعلية الوهمية . الا ان مشاعر بلند لا تستقل ولا تنفرد بل انها تتوالد

وتتضاعف ومن شعور التعثر والغربة والخلاء في العنكبوت تضاعفت التجربة بالوحل وكأن الشاعر يعجز عن السير أي عن الفعل والتحرر للتصرف الاختياري . فهذه الصورة هي من الصور المركبة دون تَعَمُّل وتَأليف وذهنية . وحالة الركود والعجز والسعي تجسدت مرتين في العنكبوت والوحل ، كما ان النسج يتم ، في الآن ذاته ، عن التكرار والديمومة والحركة العقيم التي تنطلق من ذاتها وتكاد لا تخرج منها حتى ترتد إليها . وهكذا فان في أعماق هذه الألفاظ ضميراً واحداً مشتركاً ومُتَوَحِّداً وان تباينت خارجياً . وهو هو الحدس المبدع الذي يوفق الى مثل هذا التكثيف دون صنعة وتأليف . وتمضي الرؤى الداخلية في التحول فاذا الوحدة هي قفزة جرداء : ليس فيها نبت وهي لم تحلم به قط . لعلها كانت تكراراً آخر لضفة الموت ، أو أنها الحية والفشل الدائم . والواقع ان من يقيم في قبضة الوحدة لا محالة ان تلازمه انواع الفشل ويحس ان احلامه تتحطم وتتأثر أشلائها على أديم ذلك الواقع الصلب . والوحدة تَتَشَبَّه به وتلتف عليه وتمد جذورها وشروشها السوداء في أعماقه ، تتسمر في قلبه . انه يريد ان يخرج من طينها اللاصق به ويغدو ، بعد حين ، وله صوت خاص به ، له حسه ووعيه ومطمح في ارتياد الشمس وقد مات في الظلمة والظل . بل انه يطلب الضحك والجنون ، وهمسا هنا تعبيران عن التحرر وارتياح الحياة والفرح بها والانتشاء بنشوتها . والجنون . انه هو النقيض الفعلي للوحدة . انه طفرة منها وثورة عليها . والطموح في صدره نسر وهو يريد ان يكون للناس وهي تجبره ان يكون لها وحدها .

وهذه القصيدة تختص بالميزات التي دأب عليها بلند في شعره : الصورة الداخلية الرؤيوية الجلية الأحداق والواضحة السمات وهي متطورة من الرومنسية حتى معانقة الحدود الرمزية . الا انها تمتاز بفضيلة العفوية على العمق . وهذه فضيلة نادرة في الشعر ، وبقدر ما يوغل الشاعر ويتقي ، فانه يفتقد العفوية والذهنية الباردة تتسلل الى شعره وترتبه ويكون العمق شبه فكري

وشبه تسمية . أما في تجربة بلند هنا فإن الصدق والعمق تألفا وأبدعا كما تكون
السوية الفنية . وأما الإيقاع وهو إيقاع يتعدى آلية الوزن وقعقة الروي في
القافية ، فقد كان يسحّ من حالة التوحد بين المشاعر والأخيلة والمظاهر
والأنغام . وحين يسيل النغم في النفس فإنها تغدو ذات قابلية للإبداع . فاللفظة
لا تتردّ وحيدةً والعبارة والصورة . إنها تفد كلها كاسيةً أنغامها . والنغم
هو أدنى ما يكون روحاً للفظّة والعبارة والصورة جميعاً . وليس لنا أن نحدد
طبائع ذلك النغم أو نقع في التمثل والتزيد وإنما نحن نحسه بيقين مكتف بذاته
وليس بحاجة الى بيئة تبين عليه .

فؤاد الخشن

في

« معبد الشوق »

يمثل فؤاد الخشن في الشعر اللبناني تجربة الصدق والعفوية والتفاؤل . فشعره لا يصدر عن ضمير قانط ، او عن يأس عام من الأشياء ومعانيها ، او عن ردة على الواقع ، او انتكاص عن الاقبال عليه . والشاعر يصرح بذلك ، تصريحاً واضحاً في النبرة التي اهدى بها الديوان الى اصحابه : « الى اصحابي ، هذه الصلوات الفرحة في معبد الشوق » . ويبدو كذلك في بعض القصائد عبر الديوان :

فينوس ، هذي أغاني ملؤها فرح من هدته الى الجنات عينان

هو الحب ، نعيم الوجد في اعماق كاساته

هذه الاسرار يا من وشوشت شاعراً عن شوقها المنذفع
سوف لا افضحها في صحوننا من رؤى ذاك الهناء الأروع

الا أننا ، مع ذلك ، نؤمن بأن الفرح والتفاؤل ، لا يدعان التجربة الشعرية
نوغل في ذاتها ، وتطلب نهاية مطافها ، كما أنها لا تدع الشاعر ، يطلب أقصى
غاية المعاني والعواطف . فالفرح بهدوء من روع النفس ، ويجعلها تطمئن
الى ما يحيط بها وما تعانیه ، تقبل بواقعها ولا تعترها ازاءه حيرة او ردة او
نقض . والشعر ، في باعته الأصيل ، هو محاولة ارتداد ، بها يحقق الانسان
حرية في تمثيل الأشياء وتمثيلها . واذا اقتصر على ما يطالعه من المظاهر ، وما
تحس به حواسه ، ويتفكر به فكره لمباشر ، فان تجربته لا تعدو ان تعيد
الأشياء الى ذاتها بنوع من الوصف الذي يعلمنا به ما نعلمه ، ويبقينا في الحدود
التي الفناها ، نعاني حسرة المعرفة التي تراءى لنا ولا نراها والتي نتحقق فسي
قلوبنا ، وقلما تتضح لعقولنا ، بنسوع من الاتضاح . ومن ينظر في تاريخ
لآداب العالمية يجد ان أعمق الشعراء ، كانوا يهدمون العالم ويبنونه بالثورة
والعصيان ، وان رفضهم لما ادّعى لهم من معان ، وما توقع عليه الناس من
قيم كان يسوقهم الى مراودة الحقائق الخفية النائية . ولو رضي الانسان بما
أحسته حواسه من العالم وما فهمه عقله منه ، لما كان هناك مبرر لوجود الفن .

* *

والواقع ، ان من ينظر في الجانب المتفائل من شعر فؤاد ، في ديوانه الحديد ،
لا يرى فيه الا فيضاً من العواطف شبه الساذجة ، التي يرضى فيها بأيسر مطلب
من مطالب النفس ومعاناتها الفعلية لقدرها ، وتنازعها فيه مع الاقدار الخارجية .

تمثل على ذلك في مثل قوله :

والحال قرب الثغر ، يا اميرتي ، أريد أن أمحوه ، بالقبل الألهبة المثيرة

أريد من عينيك بالاهدا ب ان اغرف لآثماً كثيرة

وحيني عند عينيك ابتهاج يهدده التلهف والحنين
وليلي للهوى ارق لذيد ودمعات تضيق بها الجفون

وقصارى الشاعر في هذه الأبيات وأخرى يضيق المجال عن ذكرها ،
ان يححو حال حبيبته بالقبل وان ينفق ليله ، ساهداً ، مغرورق العينين ، وهي
عواطف بلغت من البداهة حدّاً يغدو معها الشعر تكراراً لأبسط ما يطقو
على لجة النفس . وقلما تخلو قصيدة ، في ديوانه ، من مقطع او مقاطع يتم عن
هذا النوع من العواطف المغرقة بالصدق ، والفاقة العمق ، في آن معاً . وهي
عواطف تعزل تجارب الشاعر عن النزعات المصيرية الجدية وتدعه لاهياً لهواً
لا معنى له ولا جدوى منه في التعبير عن الابعاد الحقيقية للأزمات الفعلية التي
يعانيها الانسان . وقد غدا من البداهة القول ان الوقوف عند ذلك الحد
الخارجي من العواطف يقصر غاية التقصير عن غاية الشعر التي هي اداء المعرفة
بنوع من الرؤيا والحدس ، بحيث تسمحيل الى نشوة تصحب معظم الآثار
الفنية الكبرى . فالنشوة الفنية تهدف الى ادراك اقصى ما يدرك من الأشياء بنوع
من المعرفة الإيحائية ، او المعرفة غير المنفصلة عن النفس لو المعرفة التي هي
النفس ذاتها ، عندما يتشبع لها ضميرها المظلم ، ويضيء لها الغيب المنطوي
في أصماتها . فالغناء والإيقاع لا يفيان بغرض الشعر ، بل هما وسيلتان من
الوسائل العديدة التي يعتمد عليها لتجسيد التجارب النهائية الكلية . ولا قبل لأي
قارئ جدتي ان يرضى من الشعر بأن يعيد إليه ، عبر النغم والإيقاع ، ما
يدركه في بداهة الادراك المباشر ، الشائع . واني كنت أجّل صديقي قواداً
ان يقف عند تلك الحدود لو ان يدع مجالا في ديوانه لمثل هذه الأبيات . او
المقاطع التالية :

غرمي ذات الجناح الأصفر يردي جمر قوادى المسعر
واغرشي الظل ندياً ناعماً فوق غيمات جبيني الأسمر

قد غرسناك هنا في حوضنا وسقيناك شفيف العنبر

أنت يا مغناجة ، مائجة بالصبايات وفوح مسكر
ستخلّيننا إذا عاش الهوى غرسة نادرة في الشجر .

يذبل القلب ذا لم نسقه ذوب القلب
يعتري الحب فتور وخمود وملل
جدّدي به عطاءات جديده
انعشيه بنحور باهليات فريده
لونيه بالمواعيد ، بهمسات حكايات مثيره ...

ولست أودّ أن أسرف في التمثيل بمثل هذه المقاطع ، لأنها تطالع القارىء في معظم قصائد الديوان ، وانما اقتصر ، من ذلك كله بالقول ان ما تنطوي عليه من صدق في العاطفة لا يشفع لها اية شفاعة في الفن . فالصدق المغرق في ذاته ، الذي يقرر حقيقة ما يعالیه الفرد ، هو ما ندعوه بالوجدانية . ولقد انتهى النقاد الى الاعتقاد بأن الوجدانية الخالصة هي كالواقعية الغثة ، آفة من آفات الشعر ، تمنعه من الشمول والكلية. الوجدانية تنقل الواقع الداخلي بمادته الخام الاولى، وجزئياته واعراضه ، والواقعية تنقل الواقع الخارجي بمثل تلك الدقة والاخلاص . والواقع ، اكان نفسياً ، داخلياً ، ام حسيّاً ، خارجياً ، هو النقطة الاولى التي ينطلق منها الشعر ، لكنه لا يقف عند حدوده ، بل يعدّل منها ويبدّل ، يسقط منها ويضيف إليها ، حتى يبدو وكأنه قد خلق خلقاً جديداً . والشاعر الذي ينقل ما تعالیه نفسه نقلاً وجدانياً ،

مباشراً ، ولا يغذيه بالتجارب الانسانية العامة ، اي الثقافة ولا يوسعه حتى يبلغ به حدود التجربة التي ادركها الانسان في عصره ، انما يعيد على اسماع الناس ، ما ملته اسماعهم وعافته نفوسهم ، ولم يعد يثير فيها أية نشوة . ان غاية الشعر هي التعبير عن الاصقاع التي ما برحت مجهولة في النفس ، ان يسلك في ادغالها ، لان العقل والعلم لا يسلكان الا السبل الواضحة المعيدة .

ومن القراء من يزعم ان مثل تلك المقاطع تمثل البراءة في العاطفة ، مما يستحب ويؤثر في الشعر . الا ان هؤلاء لا يميزون بين العاطفة البريئة والعاطفة الصماء ، الفاقدة للنور والبصيرة . البراءة في الفن تصف العواطف التي لم تقع في حبالل الذهنية ، اي تلك التي لم يزيّفها ويفتعلها ويصطنعها العقل ، وهي ترمز الى صفاء التجربة وعفويتها المثقفة والحدس الذي يضيئها بشعلته الغريبة ، بحيث تغدو وسيلة للاتصال بينبوع الحقائق النفسية الأولى ، بكل ما تنطوي عليه من تشويش ، احياناً ، وصخب ولاتناه . البراءة هي التي تتطهر النفس من وسائل البديع وادراك لما تنطوي عليه بصفاء تام يوفي بها الى ما ندعوه الرمز وهو السبيل شبه الوحيد للاتصال بحقيقة النفس وتجسيدها بكليتها دون ان ندعن فيها لقيود العالم العقلي والحسي والواقعي . وهي لا تعني قط البساطة والتقرير المباشر وتسمية الأشياء باسمائها الزائفة ، والافتقار على مظهرها دون جوهرها .

ومع ذلك كله ، فاني لست أؤمن بما يدعيه الشاعر وما يصرح به من ان شعره هو شعر الفرح الذي يهادن به العالم ، وبرضى فيه بقدر العواطف والمصير . ولو أنه رضى عن نفسه وعن الحياة رضى نهائياً ، لا ردة فيه ، ولا قلق ، لما انثالث في نفسه اية تجربة من تجارب الشعر ، ولانفق عمره في حالة من الهمود العاطفي والوجداني . ويخيّل لي أن فؤاداً — عكس ما يدعيه — هو

شاعر الألم والخيبة والسراب ، وقد حاول ان ينتصر على المراتب الثقيلة الحادة التي عاناها بالاستسلام لها ، والانسياق في تيارها ، بل في التغني بها وعلتها ، كما تعل خمرة الشقاء ، في الضمير الموحش الصامت . ولقد عمد الشاعر الى الاستسلام للألم والرضوخ له ، والفرح به ، ليتفادى الفاجعة ، وانهيار الأشياء كلها ، وخراب العالم في نفسه . لقد سحب فؤاد الألم الى منتصف الطريق ، ولم يصحبه الى النهاية ، خوفاً من ان تبتلعه هاويته ، ويؤدي به الى اصقاع خاوية ، ضاوية ، تبدو فيها ظلال العالم واضواؤه بملامح اليأس المنكرة والشقاء العام الممتقع الوجه والاسارير .

فقؤاد الحشن يراود الفاجعة ، ولكنه لا يدخل الى حلبتها .

واذا لم يكن فؤاد الحشن شاعر الألم الصامت ، القانع بنفسه ، المستسلم لقدره ، فمن أين ينبعث لديه ذلك الحنين الشاحب ، الناسل اللون الذي يغلف كل مظهر من مظاهر الكون بنوع من اليأس الغنائي ، الكثير الشجوة ، الناضل القرار ؟ وهل تراه أدرك من الحب غايته فيه ، أم أنه طوّف عبره في عالم السراب والخيبة ، وهل وقع منه على مثال لا نزوع بعده إلى ما دونه ؟ أم أنه لبث يعانق فيه طيف الخيبة والوهم والحلم ؟ ان فؤاداً هو أشد الناس شعوراً بالألم والخيبة الدائمة ، ولكنه لا يفصح عن ذلك ليبقي في حياته جانباً غير متداعٍ لا يطالعه فيه وجه الخراب . ولقد اكتفى من فاجعة الحب بنوع من العزاء الذي لا عزاء فيه . اقنع نفسه ويسعى الى أن يقنع الآخرين بأن حسبه من الحب ان يثير فيه الحياة ، ان يجعله يشعر بأنها ذات جدوى وذات طعم ، أنه يسلسل له خمرة الشقاء اللطيف العذب في هذا العالم ، وخلود الذكر ، فيما يقضي عنه الى العالم الآخر . الا أنه عبر ذلك كله يبدو دائم الشكوى ، عميق المرارة ، تبعد المرأة عنه بقدر ما تدنو منه ، ينالها ويقبض عليها بسين يديه . فيشعر أنها كالظل لم ينل شيئاً منها . ولعله ، لهذا كله ، اسمى ديوانه ،

في لحظة من لحظات النور ، معبد « الشوق » ، معبد الاحلام المتألمة والتوق الى مثال ناء غريب منه تعروه الوحشة في هذا العالم .

وثمة جانب آخر من جوانب تجربته ، انه جانب الحنين الدائم الى القرية القريبة النائية ، وجانب الكره لمعالم المدينة والشعور بالغربة والانتفاء فيها . واني لامثل في ذلك وجهاً آخر من وجوه صراعه اللاتب مع قدره وقدر الحياة . ان حنينه للقرية ليس حنيناً لها بالذات ، بل حنين لعالم الطفولة على غرار سائر الرومنسيين ، والطفولة لا ترمز ، أيضاً ، الى ذاتها في ضميره ، بل انها رمز لياسه من الزمن وانسياقه في تيساره الغاصب القاهر ، وانزلاقه معه الى هاوية نفسه وهاوية الحقيقة التي تراكم في قاعها الاشلاء . فالقرية ومرايح الطفولة الشاخصة فيها ، وتوقه الى معانقتها والعودة الى احضانها والتنعم بافيائها وظلالها ، انما هو توق الى استعادة الزمن ، ومنعه من النزوح الى عالم آخر يأنفه وتنقبض له اضلاعه . وبذلك يتحول حنينه للقرية الى نوع من الصراع مع العمر ، ومحاولة للتحرر مسن ذلك الشعور المكفهر الذي خلفه الوعي في نفسه ، بعد ان خرج من جنة البراءة في الطفولة وفي القرية ، الى عالم الوعي الذي يتمثل به نهاية المطاف الأشياء ، ويشغل بما سيرد منها ، بدلا من ان يسعد في كل لحظة من لحظاتها الحاضرة .

ففؤاد الحشن هو شاعر النواح على الزمن وعلى الطفولة ، وعلى ما فات من الأشياء ، الا انه يقف من ذلك كله ، موقفاً معتدلاً ، كمعظم الرومنسيين ، فلا يدرك قاع الفاجعة ولا يدخل معها في عراقك دام ، بل يلوح بما بدا له منها من بعيد .

ولقد أدنى به موقفه النفسي الى موقف فني شبيه به . فتجربته ليست التجربة العنيدة المستميتة ، التي تحمل صليب الخلق ، وتكتوي بنار الحقيقة ، بل انها

تتحول الى عواطف يلتقطها بأيسر سبيل من سبلها ، ويقتصر على ادنى ما يتلقفه منها يعرضه للقارىء ، باهتاً ، ضامراً ، لا يمثل واقع التجارب ، بل بعض ظلالها المموهة السريعة الزوال . فشعره هو حديث عن التجربة التي عاناها وليست التجربة ذاتها بكل ما ينتفض فيها من حمى وهذيان وجراح . وكدت اقول انه وقف منها أحياناً على سطحها ، واقتصر على ظاهرها دون باطنها ، لولا ما يشفع به ، في بعض المقاطع واللمع التي يتخطى بها نفسه ويقفز من على السور الهادى الذي ارتسمه .

وآية ذلك كله عنده ، ان خياله راكد ، او انه خيال تقريرى ، وصفي ناسخ ، يعكس الأشياء ولا يخلقها خلقاً ، بعد ان تعصف به حمى الانفعال . وهو يحاول ابدأ ان يفهم تجربته وان يرى معانيها واضحة بأم عينه ، بدلا من ان يوحي بها ويرسمها في صورة متناثية ، متنامية ، متعددة الأبعاد .

ونحن ندرك ان العاطفة متى تحولت الى فكرة بدلا من ان تتحول الى صورة ، يكون الشعر قد سلك سبيل النثر ، او على الأقل ، سلكا سبيلا يترجح بينهما ، فليس هو النثر البارد المباشر ، وليس هو الشعر الرائى ، الذي يبصر الأشياء على حدة نائية كالغيب . ومثل ذلك ألفاظه ، فانها الألفاظ التي يعمد فيها الى فضيلة معانيها وبعض ايقاعها ، وقلمها يوفق الى ان يبدع للألفاظ معاني نفسية ، يشتقها اشتقاقاً في حيزها من التجربة ، فتبلغ الى اقصى من مدى معانيها ، وتتحول الى ألفاظ ابحائية ، مبتكرة وجدت في لحظة ابداعها .

إلا انني مع ذلك كله ، اعجب بفسؤاد واؤثره ، فحسبه أنه صادق ، وحسبه تلك الصوفية الشفافية التي تطالعنا في صداقتنا معه ، وفي بعض نواحي شعره ، فيبدو معها وكأنه ظل روحي خضر يقيم في قمقم الطين وأسر دنيا ما غررت به قط ولم يتنازل لها عن اية قيمة من قيمه ، فقيراً ، وثرياً ، شاعر وإنساناً لا يعرف الحقد سبيلا الى قلبه او الى نواياه .

الفهرس

صفحة

مذاهب فنية غربية ، عربية

الكلاسيكية العربية

٥

الاتجاه الرومنسي

١٥ — مقارنة بين الكلاسيكية والرومنسية

١٨ — نشأة الرومنسية العربية

٢٣ — نزعة الحرية في الرومنسية العربية

٣١ — الحب الرومنسي

٣٢ — الطبيعة الرومنسية

٣٦ — عمود القصيدة الرومنسية

٣٦ — عمود القصيدة الرومنسية وطبيعة الصورة

٤٦ — الاتجاه البرناسي :

٤٦ — البرناسية استعادة للكلاسيكية

٤٧ — البرناسية هي حالة من الموضوعية واللاتأثر

٣٠٧

| | |
|-----|--------------------------------------|
| ٤٨ | — غاية الفن المتعة لا المنفعة |
| ٤٩ | — مثال الفن هو النحت |
| ٤٩ | — البرناسية في الشعر العربي |
| ٥٠ | — البرناسية في شعر ابن الرومي |
| ٥٤ | — البرناسية في شعر أمين نخلة |
| ٥٦ | الرمزية في الأدب الغربي والعربي |
| ٥٦ | الرمزية في الأدب العربي |
| ٥٩ | الرمزية والتشبيه والاستعارة والرمز |
| ٦٤ | — الرمزية في الشعر القديم |
| ٦٦ | الرمزية في شعر أديب مظهر |
| ٦٧ | الرمزية في شعر سعيد عقل |
| ٧٠ | الدأدية والسريالية |
| ٧٢ | السريالية في الشعر العربي المعاصر |
| | *** |
| ٧٦ | القصيدة الحديثة |
| ٧٥ | أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث |
| ٨٧ | بدر شاكر السياب في أنشودة المطر |
| ١١٦ | عبد الوهاب البياتي في ملائكة وشياطين |
| | قصائد لصالح عبد الصبور : |
| ١٢٤ | — الشيء الحزين |

| | |
|-----|------------------------------|
| ١٣٣ | — موت فلاح |
| ١٣٧ | — كلمات لا تعرف السعادة |
| ١٤٥ | — أغنية خضراء |
| ١٥٢ | — العائد |
| ١٥٩ | — الظل والصليب |
| ١٨١ | ضباب وبروق لخليل الخاوي |
| ١٩٤ | النأي والريح لخليل الخاوي |
| | قصيدتان لعبد الرحمن بن عمار |
| ٢١٩ | وأمل دنقل |
| | رموز الحياة والموت في |
| ٢٤٢ | قصائد السيّاب الأخيرة |
| ٢٦٤ | عذاب الخلاج لصلاح عبد الصبور |
| | قصائد من بلند الحيدري |
| ٢٨٦ | — العقم |
| ٢٩٣ | — الوحدة |
| ٢٩٩ | معبد الشوق لفؤاد الحشن |



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

Library Alexandria



في النقد والأدب

الجزء الخامس

— مذاهب فنية غربية عربية —
— أبحاث ونماذج من الشعر العربي الحديث —

إليّا الحناوي

دار الكتاب اللبناني - بيروت

To: www.al-mostafa.com